cahiers du CINEMA

S. M. Eisenstein
Emile De Antonio
Glauber Rocha



6 francs numéro 214 juillet/août 1969


magazine
JO JONES
KEITH JARRETT
COLEMAN HAWKINS
NATHAN DAVIS
No 168 / JUILLET-AOUT 69 / 4 F / COLEMAN HAWKINS

Certaines textes, étant à eux-mêmes leur propre explication, rendaient du même coup inutile qu'on les introduise. — Youri Tynianov.

cahiers du CINEMA

No 214 JUILLET/AOUT 1969





[Gl]auber Rocha : « Antonio-das-Mortes » (Mauricio Valle, Rosa Maria Penna).

[M]arco Ferreri : « Break-up » (Marcello Mastroianni)

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

Nous avons, pour des raisons pratiques, modifié la disposition de ce Conseil permanent (des films, sortis ou non, à voir absolument, si possible, et pour cela s'adresser à nous). 1) Le carré noir marque les films programmés à Paris : 2) L'étoile indique ceux interdits par la censure ; 3) L 1 signale les premiers longs métrages ; 4) Quand plusieurs films d'un même cinéaste figurent à ce tableau, nous les énumérons par ordre chronologique, mais isolons parfois le plus récent ; 5) En bout de ligne figure la référence au(x) numéros(s) de la revue.

ALGERIE	**La Voie** (Mohamed Slim Riad, 69, L 1) : 213.
ALLEMAGNE	**Scènes de chasse en Bavière** (Peter Fleischmann, 69) : 213.
ANGLETERRE	■ **The Two Faces of Dr. Jekyll** (Terence Fisher, 60) : 214.
ARGENTINE	■ **La Hora de los hornos** (Fernando Ezequiel Solanas, 68, L 1) : 210, 213.
BRESIL	**Antonio-das-Mortes** (Glauber Rocha, 69) : 213, 214.
CANADA	**Patricia et Jean-Baptiste** (66), **Jusqu'au cœur** (68) (Jean Pierre Lefebvre) : 190, 200. **Les Voitures d'eau** (Pierre Perrault, 69) : 212. **Warrendale** (Allan King, 67) : 191.
COTE D'IVOIRE	**Concerto pour un exil** (Désiré Ecaré, 67, L 1) : 202, 203.
DANEMARK	**Il était une fois une guerre** (Palle Kjaerulff-Schmidt, 67).
ESPAGNE	**Peppermint frappé** (Carlos Saura, 67).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (Risto Jarva, 67) : 200. **La Veuve verte** (Jaakko Pakkasvirta, 67, L 1) : 202.
FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, 68, L 1) : 213. **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 67) : 195, 203. **Le Cinématographe** (Michel Baulez, 69, L1) : 213. **Le Dernier Homme** (Charles L. Bitsch, 69, L 1) : 207, 213. **Le Gai Savoir** (Jean-Luc Godard, 68) : 200. **Jaguar** (Jean Rouch, 54/68) : 195. **Le Lit de la Vierge** (Philippe Garrel, 69). ■ **Ma nuit chez Maud** (Eric Rohmer, 69) : 214. **Marie pour mémoire** (67), **Le Révélateur, La Concentration** (68) (Philippe Garrel) : 202, 204. ■ **La Rosière de Pessac** (Jean Eustache, 68). **Sept jours ailleurs** (Marin Karmitz, 68, L 1). ■ **La Sirène du Mississipi** (François Truffaut, 69). **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 68) : 204. **Un film** (Silvina Boissonnas, 69, L 1). **Une histoire immortelle** (Orson Welles, 67). ★ **Wheel of Ashes** (Peter Emanuel Goldman, 68/9) : 213.
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, 67, L 1) : 206 (interdit en Grèce).
HONGRIE	**Où finit la vie** (67, L 1), **La Dame de Constantinople** (68) (Elek Judit): 202, 210, 213. **Ah ça ira !** (Vents brillants) (Jancso Miklos, 69) : 210.
INDE	**Jalsaghar** (Music Room) (58), **La Déesse** (60) (Satyajit Ray) : 208. **The Adventures of Goopy and Bagha** (Satyajit Ray, 69).
ITALIE	■ **Break-up** (Marco Ferreri, 65). **Fuoco !** (Gian Vittorio Baldi, 68) : 206. **Capricci** (69) (Carmelo Bene) : 213. **Pagine chiuse** (Gianni da Campo, 69, L1) : 213. **Partner** (Bernardo Bertolucci, 68) : 206. **Sovversivi** (Paolo et Vittorio Taviani, 67) : 195. **Tropici** (Gianni Amico, 67, L 1) : 202, 203. **Uccellacci e uccellini** (Pier Paolo Pasolini, 67) : 179, 195.
IRAN	**La Brique et le miroir** (Ebrahim Golestan, 65) : 166/167.
IRLANDE	**Rocky Road to Dublin** (Peter Lennon, 67, L 1) : 202.
JAPON	**Les Bas-fonds** (57), **Barberousse** (65) (Kurosawa Akira) : 182. **Elle et lui** (64), **Bwana Toshi** (65), **La Mariée des Andes** (66) (Hani Susumu) : 175, 183. **La Femme-insecte** (Imamura Shohei, 63) : 158. **Géants et poupées** (Masumura Yasuzo, 58). **La Pendaison, Journal du voleur de Shinjuku** (68) (Oshima Nagisa) : 213. **Petit garçon** (69) (Oshima Nagisa) **Premier amour version infernale** (Hani Susumu, 67).

LUXEMBOURG	**More** (Barbet Schroeder, 69, L 1) : 213.
NIGER	**Cabascabo** (Oumarou Ganda, 68, L 1) : 206, 213.
RUSSIE	**Le Cœur d'une mère** (première partie) (Mark Donskoï, 66). **Noces d'automne** (Boris Yachine, 68, L 1) : 209.
SUEDE	■ **Adalen 31** (Bo Widerberg, 69) : 214. **La Chasse** (Ingve Gamlin, 66, L 1). **Livet är stenkul** (Vivre à la folie) (Jan Halldoff, 67) : 195. **Riten** (Ingmar Bergman, 68).
SUISSE	**Charles mort ou vif** (Alain Tanner, 69) : 213. **Haschisch** (Michel Soutter, 67) : 202, 207. **La Pomme** (Michel Soutter, 69). **Quatre d'entre elles** (Y. Yersin, C. Champion, F. Reusser et J. Sandoz, 68, L 1) : 202.
U.S.A.	**Brandy in the Wilderness** (Stanton Kay, 69, L 1). **Chelsea Girls** (66), **Bike Boy, Nude Restaurant** (67) (Andy Warhol) : 194, 205. **David Holzman's Diary** (67, L 1), **My Girlfriend's Wedding** (68) (Jim MacBride) : 202. ★ **Echoes of Silence** (Peter Emanuel Goldman, 66, L 1) : 188. **Faces** (John Cassavetes, 68) : 205. **Image, Flesh and Voice** (Ed Emschwiller, 69). **In the Country** (Robert Kramer, 66, L 1) : 192, 202. ■ **In the Year of the Pig** (Emile De Antonio, 68) : 213, 214. **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 67) : 205. ★ **Revolution** (Jack O'Connell, 67) : 202. **The Stripper** (Franklin Schaffner, 63, L 1). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, 67, L 1).
YOUGOSLAVIE	**L'Histoire qui n'existe plus** (66, L 1), **Sur des ailes en papier** (67) (Matjaz Klopcic) : 202. **Quand je serai mort et livide** (Zivojin Pavlovic, 68) : 213. **Une vie accidentelle** (Ante Peterlic, 68, L 1).





Rencontre avec Subrata Mitra

Cahiers Vous avez commencé votre carrière en rencontrant Jean Renoir...

Subrata Mitra C'était il y a dix-huit ans, en 1951. J'avais vingt ans. Je faisais mes études dans un collège et j'en avais assez. J'avais décidé de devenir soit cameraman, soit architecte. J'ai essayé de trouver du travail comme assistant-cameraman à Calcutta, mais je n'y arrivais pas. J'avais fait une sorte de marché avec mes parents : je n'abandonnerais pas mes études tant que je n'aurais pas trouvé de travail. Et tout à coup Renoir est arrivé à Calcutta pour tourner « Le Fleuve ». J'ai tenté de me faire prendre comme assistant-opérateur, mais c'était trop tard. J'obtins l'autorisation d'assister au tournage.

Cahiers Vous avez revu Renoir aujourd'hui même à Paris ?

Mitra Oui. Renoir se rappelait tout. Il a une mémoire extraordinaire. Cette rencontre avec Renoir a été très importante pour moi. Il est arrivé juste au bon moment. Sans lui, je n'aurais jamais pu commencer une carrière.

Cahiers Cette rencontre avec Renoir fut déterminante aussi pour Satyajit Ray...

Mitra Oui, je crois. C'était avant qu'il ne tourne « Pather Panchali ». Il travaillait comme dessinateur publicitaire, dans un bureau. Chaque fois qu'il avait un moment de libre, le samedi, le dimanche, il allait voir tourner Renoir, il lui parlait. Il a écrit un article dans « Sequence » (voir « Cahiers » nº 208) sur cette rencontre. Renoir, personnellement m'a beaucoup influencé. Il disait que la majorité des opérateurs font leurs éclairages dans leur imagination, dans leur tête, et qu'ils devraient quelquefois regarder autour d'eux, le monde réel. Cela m'a beaucoup frappé. Je ne sais pas si j'ai fait ou non de la bonne photo, mais j'ai toujours essayé de m'en tenir à cette idée, de m'en tenir au réalisme. Et sur ce mot, il faut que je m'explique. En ce monde, il y a d'innombrables sortes d'éclairage, une infinité. Et ce n'est pas la peine, pour un opérateur, d'essayer de créer quelque chose d'autre que ce qui est déjà là dans la nature. Puisqu'il y a déjà tant de choix, la seule chose à faire, c'est de choisir une lumière parmi d'autres, une qui convienne aux besoins du film, du scénario.


« Le Monde d'Apu », de Satyajit Ray.

Cahiers Est-ce que vous faites ce choix en accord étroit avec le metteur en scène ?

Mitra Cela dépend du metteur en scène. Il y a des metteurs en scène très précis, qui savent exactement le genre d'éclairage qu'ils veulent pour un film. Satyajit Ray fait partie de ceux-là. Il me dit : « Ceci est une scène d'intérieur, le soir. » Et il peut me demander différentes sortes de soir. Il peut y avoir encore un peu de lumière du jour, ou plus du tout. Dans « Mahanagar » il y avait une scène de presque nuit. Il y a de la lumière électrique dans la pièce, mais le personnage, un vieil homme, ne l'a pas allumée. Cette simple indication élimine de nombreuses possibilités d'éclairage. C'est déjà une impression très précise.

Cahiers Entre cette rencontre avec Renoir et le tournage de « Pather Panchali » en 54...

Mitra Oh non ! Ray a commencé à tourner « Pather Panchali » en 51. Nous manquions terriblement d'argent Après avoir fait la moitié du film, nous nous sommes arrêtés pendant un an et demi. Le film est sorti en réalité en 54. Cela a pris très longtemps.

Cahiers Pourquoi tant de difficultés ?

Mitra D'abord c'était le premier film de Satyajit Ray. Personne ne le connaissait. Nous avons commencé le film en 16 mm, avec l'idée de le tourner entièrement en 16 mm, parce que c'était meilleur marché évidemment, et de le gonfler ensuite. Nous avons fait quelques essais avec une Paillard-Bolex, que nous avons envoyés à Bombay pour le gonflage. Les résultats n'étaient pas très bons et nous avons renoncé au 16. Nous avions eu des ennuis de vitesse avec la caméra. Et l'image avait trop de grain. Nous avons donc commencé à tourner en 35, avec un très petit budget. Nous avions réuni de l'argent de sources différentes. Satyajit Ray avait vendu tous ses livres et ses disques.

Cahiers Pendant le tournage, est-ce qu'il restait quelque chose de l'influence de Renoir, sur vous ou sur Ray ?

Mitra En tout cas nous n'en étions pas spécialement conscients. Mais cette phrase de Renoir sur le travail de l'opérateur, en ce qui me concerne, m'influençait, et elle m'influence encore maintenant. Que le tournage soit en décors naturels ou en studio, j'essaie de recréer une lumière naturelle.

Cahiers Cette façon de voir devait être nouvelle en Inde, par rapport au cinéma existant.

Mitra Oui. Quand les gens ont vu le film, qu'ils l'aient aimé ou non, ils reconnaissaient que c'était quelque chose de très nouveau. En général le film a été extrêmement apprécié et aimé. C'est un des films les plus populaires qui aient jamais été produits au Bengale. Et quand les gens du public pensent à Ray, ils pensent automatiquement à « Pather Panchali »

et sont convaincus que c'est le meilleur film de Ray, qu'aucun autre ne peut le surpasser.

Cahiers Et vous, quel est votre avis ?

Mitra Je crois que la principale qualité du film c'est une sorte d'innocence. Mais je pense que Ray et moi avons fait du travail plus adulte ensuite. « Pather Panchali » était mon premier film. C'était la première fois que je touchais une caméra, et j'ai appris en tournant le film. Quand je le vois maintenant, je vois beaucoup de mauvais plans et d'autres qui sont bons, que j'aime encore, et que même je ne pourrais plus tourner maintenant.



Kali Banerji et Tulsi Chakraverty dans « Parash Pater » (« La Pierre philosophale »), de Satyajit Ray.

Cahiers Pensez-vous que « Charulata », « Mahanagar » et « Jalsaghar » sont ces films plus adultes dont vous parliez ?

Mitra Oui, je pense. Surtout « Charulata », qui, en ce qui concerne le travail de caméra et la mise en scène, est meilleur que « Pather Panchali ».

Cahiers Malheureusement, nous n'avons pu voir que très peu de films de Ray, en dehors de la trilogie d'Apu. A la Cinémathèque nous avons vu « Devi », « Jalsaghar », et « Teen Kanya », dont vous n'avez pas fait la photo. Pourriez-vous nous parler de « Jalsaghar » ?

Mitra Il y a une très nette différence de style entre « Pather Panchali » et « Jalsaghar ». A partir de « Aparajito », j'ai commencé à travailler le « bounce lighting », c'est-à-dire l'éclairage réfléchi, indirect. Je l'ai employé aussi pour « Devi » et « Jalsaghar »... et tous les films après « Pather Panchali ». Je crois que le « bounce lighting » est très réaliste. C'était la première fois avec « Aparajito » qu'on s'en servait en Inde. Vous pouvez en gros distinguer deux types de lumière du jour : la lumière directe du soleil, avec des ombres très marquées, et la lumière du jour diffuse : celle qui vient par les fenêtres pour éclairer un appartement. Cette lumière a un caractère très particulier : très douce et sans ombres brutales. C'est cette lumière qu'il fallait dans « Jalsaghar ».

Cahiers Pourtant il y a une très belle scène dans le film avec la lumière directe du soleil : quand le personnage principal sort de chez lui, et regarde passer un éléphant, et une camionnette sur la route.

Mitra Oui, mais c'était le seul moment de lumière directe. Dans tout le reste du film la lumière est plutôt voilée. Le film demandait cette lumière. Dans « Pather Panchali », il y a beaucoup de plans de plein soleil en extérieurs ; mais une fois que la sœur, Dourga, est morte, il n'y a plus du tout de plans de soleil, tout devient nuageux.

Cahiers Avez-vous travaillé avec d'autres cinéastes indiens ?

Mitra Oui, un film hindi à Bombay, avec des vedettes hindis. Mais ce n'était pas un film typiquement hindi, il était plutôt dans le style bengali.

Cahiers Est-ce qu'il y a une grosse différence entre les films hindis et les films bengalis ?

Mitra Dans les films hindis, il y a beaucoup de chants et de danses, qui interviennent toujours brusquement et sans raison dans le film. Il y a aussi beaucoup de machinerie, de merveilleux.

Cahiers Et votre travail avec James Ivory ?

Mitra C'était différent.

Cahiers Vous parliez des danses dans les films hindis. Il y a dans « Shakespeare wallah » une séquence de tournage d'un film avec une scène de danse. Etait-il question de recréer l'atmosphère d'un film hindi ? Une sorte de parodie ?

Mitra Oui, c'était exactement l'idée de James Ivory. Et l'actrice, Madhur Jaffrey, qui n'est pas hindi, a essayé de recréer le personnage de l'actrice hindi typique.

Cahiers Dans un entretien, Satyajit Ray parlait de Coutard et disait qu'il trouvait remarquable à quel point il pouvait « sacrifier son ego » pour Godard. Pensez-vous que c'est une bonne qualité pour un opérateur ?

Mitra Cela dépend du metteur en scène. Je n'aimerais pas me soumettre à tous les metteurs en scène du monde. Aucun metteur en scène n'est un dieu, et je ne crois pas que l'opérateur ait à être son obéissant serviteur. Mais pourtant, il faut que l'opérateur ait envie de faire tout ce que le metteur en scène lui demande, ou alors le travail n'est pas intéressant.

Cahiers Etiez-vous toujours d'accord avec Satyajit Ray ?

Mitra Oui, la plupart du temps. Il disait qu'il n'y a pas de bonne photographie en soi, et je suis tout à fait d'accord. La photo doit servir le film. Le cinéma est un travail d'équipe, et chaque membre dans son domaine, doit atteindre un certain but : l'effort commun c'est le film. Je crois par exemple que l'opérateur peut aider les acteurs. Les aider à trouver l'atmosphère juste, et le jeu juste pour une scène. Une bonne photographie peut aider même un très bon acteur, tandis qu'une mauvaise peut gâcher son travail.



« Charulata », de Satyajit Ray.

Cahiers Pensez-vous que cela peut aider les acteurs que l'opérateur travaille vite ?

Mitra Non je ne parle pas de ça : ce qui est important, c'est la qualité de l'éclairage. De bons acteurs et de mauvais éclairages, c'est une très mauvaise combinaison.

Cahiers Aimez-vous travailler vite ou lentement ?

Mitra Je dirais entre les deux. Mais de toute façon, de nos jours, il faut travailler vite, sinon on est tout de suite « out of the business ».

Cahiers D'une façon générale, avez-vous un matériel moderne en Inde ?

Mitra Pas très moderne.

Cahiers Aimeriez-vous travailler à Hollywood ?

Mittra Certainement, ce serait une expérience passionnante pour moi.

Cahiers Quels sont les opérateurs que vous admirez ?

Mitra Oh ! J'ai vu tellement de films dont j'aime la photo. Je sais que j'aime toujours la photo de Claude Renoir; pour l'Amérique, Boris Kaufman.

Cahiers Et Coutard ?

Mitra Avant de vous répondre j'aimerais vous poser une question. On m'a dit (j'ai probablement été mal informé) que Coutard et les gens comme lui ne croient pas au « mood lighting » (l'éclairage qui crée une atmosphère).

Cahiers C'est à peu près exact.

Mitra Moi j'y crois énormément. Les différences entre les scènes de jour, de nuit, d'aube, tout cela doit être recréé dans un film ; c'est très important.

Cahiers Coutard et les gens comme lui pensent qu'il n'y a pas besoin de rien recréer.

Mitra Ça, je ne comprends pas très bien. Supposez que je doive tourner ici à huit heures du soir une scène qui est censée se passer à 11 h du matin, je ferai de mon mieux pour recréer ce moment et pour que le public y croie.

Cahiers Mais vous pouvez tourner à onze heures du matin. Coutard et Godard veulent filmer l'heure à laquelle ils tournent. Et d'une certaine façon c'est du réalisme.

Mitra En réalité, je crois qu'il importe peu **quand** on tourne : ce qui est important, c'est le temps que vous créez pour le film. Ce qui m'intéresse c'est ce qu'on voit sur l'écran.

Cahiers Mais aimeriez-vous tourner un film où il ne serait fait, sur l'écran, aucune référence au temps, à l'heure du jour ?

Mitra Si le scénario le voulait... Mais si une photographie est bonne, les spectateurs ont, même d'une façon inconsciente, un sentiment du temps.

Cahiers Mais il y a un cinéma qui ne s'occupe pas du temps naturel et lui préfère le temps propre du film...

Mitra Si le scénario le veut, c'est bien. Mais d'une façon générale, si je vois un film où je ne sais jamais si c'est le jour ou la nuit, je déteste la photo. Et le jour et la nuit, ce sont des distinctions grossières, mais il y a des choses subtiles. Il y a des photos qui savent vous dire qu'il est six heures... La nature est tellement riche, pourquoi chercher ailleurs ? A moins d'une volonté délibérée de faire « autre chose ». J'ai vu par exemple un film qui s'appelait « The Innocents », avec Deborah Kerr, une histoire de fantômes...

Cahiers Oui, un film de Jack Clayton, avec un scénario de Truman Capote, d'après « Le Tour d'écrou » de Henry James. La photo était de Freddie Francis.

Mitra C'était une photo magnifique, pas du tout réaliste, volontairement bien sûr, puisque c'était une histoire de fantômes. Les scènes d'intérieur étaient claires, surexposées, et les extérieurs de plein jour très sombres. L'effet d'irréalité était très beau.

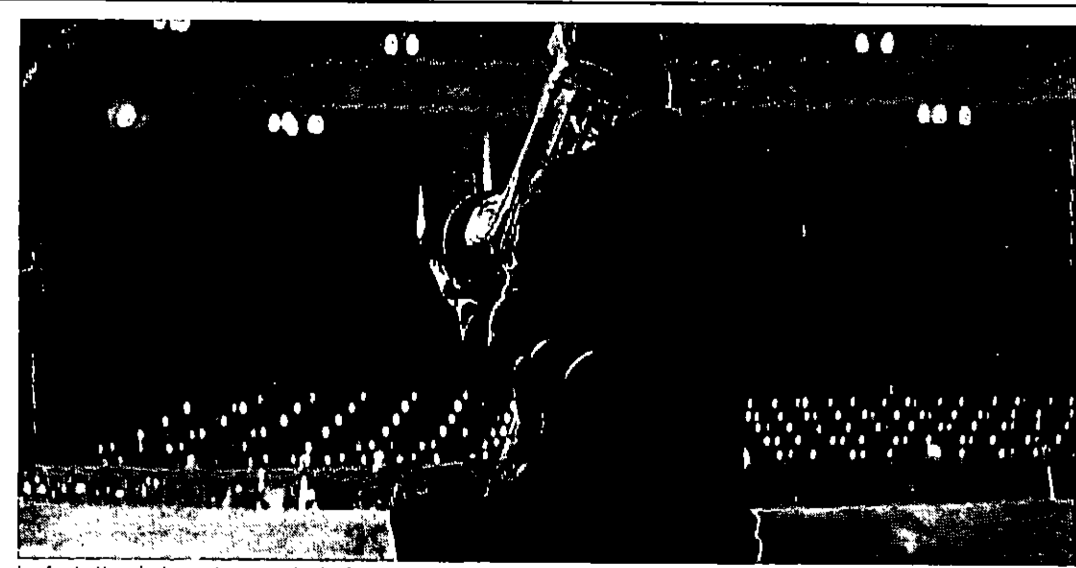
Cahiers Que diriez-vous à vos élèves si vous deviez enseigner la photo ?

Mitra En gros, ce serait une directive assez vague, je leur dirais : « help the film ». Il n'y a pas une seule règle. Ce que je crois surtout, c'est qu'une bonne photographie doit faire oublier au public qu'il est au cinéma, qu'il y a des lumières braquées sur l'acteur. Donner l'impression que ce qui est sur l'écran est vraiment en train d'arriver. Le travail de la photographie doit **agir**, et s'effacer en même temps. (Propos recueillis au magnétophone et traduits par Sylvie Pierre.)

A nos lecteurs

Le présent numéro (214), est daté des mois juillet/août. Cela correspond à une simple normalisation par rapport à la date de parution. Sans changement de périodicité, le numéro 215 paraitra à la fin du mois d'août, **daté septembre**, et ainsi de suite.

C. du C



La fascination de la musique enregistrée fut telle, il y a quelques années, que des apôtres hâtifs en vinrent à proclamer la mort du concert. Or, c'est précisément sa dimension de spectacle que la musique est en train de reconquérir, des prières de Cege au « Plus-Minus » de Stockhausen, en passant, aussi, par les « Circles » de Berio, et ses « Sequenze » : soli virtuoses où tout doit être dit par un instrument unique, en peu de minutes, voué dès lors à jouer de toutes les ressources possibles, y compris celles, purement physiques, du corps de l'instrumentiste. Mais à cette débauche gestuelle-onomatopique, comment assister, sinon par la symétrie d'un mouvement en retour, impensable pour le consommateur rivé au fauteuil du concert, et que seul peut se permettre cet idéal, parce que mobile, spectateur - la caméra. Celle, par exemple, dont joue Misha Donat dans « Solo », cinémascopant in extenso le trombone de Vinko Globokar récitant la « Sequenza V » de Luciano Berio. Le film de Misha Donat n'est d'ailleurs pas seulement de la musique habilement filmée, c'est l'amorce d'une fiction cinématographique parallèle au discours musical et combinée avec lui, séquence erratique, peut-être, d'un autre film. . — S.P.

Lettre de Tanger

Nous recevons de notre ami Emilio Sanz de Soto (voir « Cahiers » n° 205, p. 14), accompagnée d'un remarquable lot de photos, la lettre suivante (nous le remercions pour ce double envoi) :

Tanger, le 16 mai 1969.

Chers « Cahiers »,

Je vous écris — ou plutôt, je vous réponds — avec huit mois de retard. Malgré cette paresse si naturelle chez les Espagnols, huit mois me semblent un trop long délai pour répondre à une lettre. Il est vrai que je suis mal à l'aise lorsque j'écris directement en français. Parler, je le fais tant bien que mal, mais l'écrire c'est différent, surtout lorsque je m'adresse à vous tout particulièrement. Alors mon malaise atteint les proportions d'une totale paralysie causée peut-être par mon désir d'écrire dans le style « Cahiers »... ou ce que je crois être — grammaticalement parlant — le style « Cahiers » ; je dois avouer que les résultats sont désastreux. Il y a quelques jours j'ai commencé une lettre pour vous, et je dus l'abandonner devant les difficultés. Si je pouvais m'adresser à vous directement en espagnol ce serait différent. Je me déciderais même à vous envoyer quelques articles d'analyse historique sur un quelconque nom oublié du cinéma américain, comme me le suggérait Sylvie Pierre dans sa lettre. Mais, pour le moment, à cause de mon complexe, c'est impossible. Aujourd'hui, je suis à l'aise parce qu'est apparu à Tanger le jeune critique espagnol Ignacio Ramonet, et comme il écrit le français couramment, je profite de cette occasion pour lui dicter cette lettre. Lorsque je dicte je me sens bien plus maitre de moi.

Je reviens de Madrid, où j'ai collaboré comme « art director » au dernier film de Carlos Saura « La Madriguera » (Le Terrier), avec Géraldine Chaplin et Per Oscarsson. Avec ce film Saura termine ce que j'appelle sa trilogie intimiste : « Peppermint Frappé », « Stress es tres, tres » et « La Madriguera ». Les trois œuvres tournent autour d'obsessions identiques : la femme objet, l'homme objet, le réel, l'imaginaire, et la destruction, en voulant joindre (vivre) le réel et l'imaginaire. Saura voudrait, maintenant, revenir à un cinéma d'action et romantique, semblable à celui de ses débuts : « Los Golfos » et « Llanto por un bandido » ; mais sans abandonner, bien sûr, ce ton sec et hermétique qui lui est propre. Ton cérébral si l'on veut, mais à l'espagnole, c'est-à-dire qui frôle la folie la plus logique et la plus naturelle. Ce ton qui réapparait de nos jours chez les meilleurs écrivains latino-américains comme Julio Cortazar ou Gabriel Garcia-Marquez, tous profondément imprégnés des classiques espagnols. Ce que Saura ne possède pas — et je suis d'accord, en cela, avec Buñuel — c'est l'humour. L'humour pour lui est quelque chose qui n'a rien à voir avec le sens que l'on donne couramment à ce mot. Mais peut-être que cette façon si personnelle de comprendre l'humour est l'une des clefs, fondamentale et indispensable, pour saisir le sens profond de l'œuvre. Qu'entend-il par humour ? C'est là une question qui nous mènerait trop loin et je ne vous écris pas pour parler de Saura.

Je souhaitais ardemment revenir à Tanger et fuir un peu l'ambiance hostile de Madrid. Surtout revenir à Tanger et m'enfermer entre les quatre murs de ma chambre pour continuer à écrire ce que j'ai en main depuis déjà un certain temps et continuer à ordonner et désordonner mon fichier cinématographique en vue d'une possible histoire du cinéma américain, depuis les débuts du parlant jusqu'à la fin de la Seconde guerre mondiale.

Vous le savez déjà, les années trente du cinéma de Hollywood sont mon fort. Sur ce point particulier je voudrais vous dire quelque chose mais, avant de passer aux choses concrètes, j'ai besoin de généraliser un peu. Me pardonnerez-vous ? Allons-y :

Que l'histoire du Cinéma soit à refaire est une chose que personne n'ignore, ceci n'est pas particulier au Cinéma mais à l'Histoire. « L'Histoire c'est le présent », disait Unamuno, et avec des phrases plus ou moins semblables cette idée a été répétée par bien d'autres. Réviser, corriger, revaloriser, mettre à jour des conceptions historiques, c'est le travail de l'historien. En ce qui concerne le Ciné-



Lars Hanson, Barbara Kent, Greta Garbo et John Gilbert dans « Flesh and the Devil » (« La Chair et le Diable ») - 1927 - de Clarence Brown

ma, étant donné l'état déficient, très déficient, de la plupart des cinémathèques du monde, cette révision de l'Histoire n'est pas possible et par conséquent les historiens écrivent en se servant de leur mémoire, chose qui est aussi grave que lamentable, bien que connue de tous. Le péché originel se trouve donc dans les cinémathèques, mais oublions, pour aujourd'hui, ce problème primordial. Il existe des histoires du Cinéma : nous les connaissons tous, nous les avons tous lues, et nous sommes tous d'accord pour affirmer qu'elles se ressemblent toutes : mêmes structures, mêmes noms, mêmes œuvres, tout est identique. Cet état de choses ne peut durer. Cela doit changer. Et, de fait, cela a changé un peu, mais — exclusivement — au niveau des monographies, et ce niveau uniquement en ce qui concerne certains noms bien concrets. Evidemment ces révisions vont influencer les futurs historiens, se refléter dans leurs œuvres, mais étant donnée la rareté de ces travaux monographiques — pour la plupart de développement plutôt que de restructuration — je crains fort que les conceptions globales par époques, par tendances, ne demeurent telles qu'à présent, bien que, de temps en temps, un nom monte dans cette échelle de valeurs, un autre en descende et certains autres en disparaissent même. Mais j'insiste : ceci ne se produit qu'au niveau d'une individualité, jamais au niveau général. De toute façon mieux vaut peu que rien. Dans le meilleur des cas, c'est en rassemblant des monographies de réalisateurs, qu'on arrivera à redécouvrir l'Histoire du Cinéma. C'est en plantant des arbres que nait une forêt. Donc : devant ce panorama — panorama historique dans une optique contemporaine — et concernant, j'insiste, le cinéma américain, devant quoi nous trouvons-nous ? Voyons :



« Penny Serenade », de George Stevens.

1° - Devant une revalorisation du cinéma américain qui n'a pas encore fait son apparition dans l'histoire du Cinéma, l'histoire écrite du cinéma ; devant une revalorisation qui attend son heure sous forme de monographies, d'articles et études dans des revues spécialisées. Comme vous le voyez, je ne vous apprends rien. J'essaie, tout simplement d'ordonner les idées. Les débuts de cette revalorisation du cinéma américain — encore une chose que nous savons tous... ou devons tous savoir — a été l'œuvre de la jeune critique française, et, très particulièrement, j'oserais presque dire exclusivement, des « Cahiers ». Cette prise de position des « Cahiers » fut suivie par d'autres revues françaises à quelques nuances près, puis par d'autres revues non françaises, et nous arrivons à un moment — actuellement — où cette première tache d'huile des « Cahiers », la tache originelle, s'est étendue jusqu'aux confins américains eux-mêmes, qui apprennent ainsi, un demi-siècle après, l'importance du cinéma de chez eux.



Gregory La Cava et Claudette Colbert pendant le tournage de « She Married Her Boss » (« Mon Mari, le patron ») - 1935 .

2° - Devant la partialité de cette revalorisation du cinéma américain, pour des raisons de temps, pour des raisons de génération. Je m'explique : ceux qui effectuèrent ce travail ont commencé à connaitre et à juger le cinéma dans les années 40 et 50 et, par conséquent, ils ignoraient les périodes précédentes. Qu'arrive-t-il alors ? Naturellement, il arrive que l'on juge et que l'on situe des réalisateurs nés, artistiquement parlant, dans les années 40 et 50 : comme Anthony Mann, Robert Aldrich, Vincente Minnelli, Nicholas Ray... réalisateurs qui, jugés avec des critères, disons classiques, de la génération critique précédente, n'auraient, de toute évidence, jamais mérité une étude analytique d'ensemble, mais uniquement, le rappel de telle ou telle œuvre, en tant qu'œuvre isolée, en tant qu'œuvre presque fortuite, mais jamais en tant qu'œuvre d'un auteur. Il arrive que la valeur de quelques noms établis par les historiens et les critiques des périodes précédentes se confirme : Ford, Lubitsch, Vidor, von Sternberg..., mais cela arrive parce que ces hommes ont continué à produire des œuvres de qualité — de très grande qualité — et devant ces œuvres les jeunes critiques essaient de connaitre celles qui les ont précédées, et avec l'aide de rétrospectives dans les cinémathèques, ils y parviennent parfois, et l'Histoire — heureusement — peut alors s'écrire, et s'écrire bien. Néanmoins, cela n'arrive que dans des cas isolés, et presque toujours indiscutables. Il arrive aussi que d'autres noms catalogués par les historiens, comme étant de deuxième ordre, passent au premier, soit parce que le temps a joué en leur faveur, soit parce qu'ils ont été redécouverts grâce à tel film particulier et, par la suite, découverts entièrement ; et c'est ainsi que les Howard Hawks, les George Cukor, les Leo McCarey..., ont réussi à occuper la place que, sans aucun doute, ils méritent. **Mais** — et ce « mais » est pour moi très important — que va-t-il arriver avec ceux qui, soit qu'ils soient morts, soit qu'ils aient fait leurs meilleurs films dans leur jeunesse, ou en tout cas, avant les années 40, n'ont pas eu la chance — et je dis bien la chance — d'être connus et appréciés par une nouvelle critique essentiellement cinématographique ? Que va-t-il donc arriver, j'insiste, avec ces réalisateurs ? L'oubli total ?

Je ne fais pas allusion, bien entendu, aux créateurs indiscutables. Je veux parler de ceux dont il faut discuter, qu'il

faut redécouvrir. Des réalisateurs qui, nous le savons, ont eu leur moment de gloire, et dont on n'a plus rien vu ni su. Parce que j'ai quarante ans, parce que j'ai commencé à voir des films depuis mon enfance, parce que j'ai eu un père — je le constate maintenant — d'un grand jugement artistique et critique, qui m'orientait dans le choix des films à voir, parce que alors, en Espagne, on pouvait voir tout le cinéma américain, étant donné la rareté de la production nationale, pour tout cela, je vous l'assure, je me souviens des années 30 avec beaucoup de lucidité, et de ces années deux noms me reviennent avec leur personnalité propre, unique : Frank Borzage et William A. Wellman.

De même qu'il y eut une « Lubitsch touch » élégante et sarcastique, il y eut également une « Borzage touch » délicate et sensible ; de même que Lubitsch atteint le désespoir à travers la comédie, Borzage parvient à l'espoir à travers le drame ; tous deux ont joué pareillement à double face, comme deux créateurs authentiques qu'ils étaient.

Ceci dit, on a découvert le jeu, la clé de Lubitsch : on lui a rendu justice, tandis que l'œuvre de Borzage, dans les limbes de l'oubli, attend l'heure de sa résurrection. On parle aussi du style « épique yankee » d'un Raoul Walsh, de son économie de moyens, de son impact infaillible ; on peut appliquer toutes ces appréciations à William A. Wellman, et, à mon avis, bien plus justement, avec plus de rigueur. Pourtant on réétudie Walsh et pas William A. Wellman.

Pour toutes ces raisons, chers amis des « Cahiers », de nouveau je vous envoie quelques photos de ces réalisateurs — certaines, de leurs meilleurs films, manquent —, je prétends ainsi, je crois l'avoir déjà dit dans ma lettre précédente, vous allécher et pousser votre curiosité vers les œuvres de Frank Borzage et William A. Wellman, en particulier celles des années 30 et antérieures.

Il est clair que vous ne pourrez bien les connaître que si vous obtenez de la cinémathèque la rétrospective adéquate, c'est-à-dire la plus complète possible.

Ma mémoire englobe, donc, jusqu'aux années trente ; mais auparavant, combien y a-t-il de réalisateurs de cinéma américains que les historiens ne mentionnent pas et que nous ignorons... injustement ? Pour ma part, à partir de là, je pénètre dans les ténèbres. Et pourtant je ne me sens pas tellement vieux. On dirait que nous avons, vis-à-vis du cinéma, les mêmes problèmes que les archéologues vis-à-vis des périodes les plus reculées. Le pire c'est que je ne crois pas les Américains disposés à tirer leur cinéma de l'oubli. Vous devriez aller là-bas, « sur place », pour découvrir l'inconnu.

Un autre problème lié à celui du style, à celui du genre, et qui concerne particulièrement les années 30, est celui du cinéma romantique, du cinéma feuilleton du Hollywood d'alors.

Les historiens accordent une juste primauté au cinéma comique, à Mack Sennett et à ses continuateurs, au western, au « thriller », et moins à la comédie... comédie musicale incluse.



W.C. Fields dans « The Bank Dick », d'Edward Cline.

Mais nous ne pouvons ignorer le cinéma romantique, lacrymogène, le feuilleton du Hollywood des années 30, en grande partie héritier des plus pures traditions du cinéma muet américain.

Il y a quelques années en bavardant avec la poétesse américaine d'origine argentine Béatrix Pendar, amie de von Sternberg, Max Ophuls et, surtout, d'Orson Welles, je me souviens très bien qu'elle aborda ce sujet — le cinéma romantique made in USA — qui était, d'après elle, l'une des secrètes ambitions de Welles. Elle me rapporta également que l'une des œuvres supérieures dans le genre — dixit Welles — était « Flesh and the Devil » (1927), de Clarence Brown, avec Greta Garbo. Quelque temps après j'ai pu voir ce film — avec la géniale séquence de la communion — et j'ai mesuré tout ce que « The Magnificent Ambersons » a du romantisme de « Flesh and the Devil ». Presque toute l'œuvre de Clarence Brown est imprégnée d'un romantisme typiquement américain, héritier de Henry James.



Greta Garbo, Scotty Beckett et Charles Boyer dans « Conquest » (« Marie Walewska ») 1937 - de Clarence Brown.

La filmographie de Clarence Brown mérite, je le pense, d'être revue et étudiée. Auteur des meilleurs Garbo, ce réalisateur qui commence sa carrière cinématographique en 1914 comme assistant de Maurice Tourneur, devient le plus attitré des metteurs en scène de la Métro, et résiste au temps jusqu'au-delà des années quarante. N'oublions pas, parmi ses derniers films : « White Cliffs of Dover » (1943) ; « National Velvet » (1944) ; « The Yearling » (1946) et « Intruder in the Dust » (1947). George Cukor aussi a été un excellent auteur romantique lorsqu'on le lui a demandé; quelques réussites dans le genre furent : « Little Women » (1933), « David Copperfield » (1934) et « Camille » (1936). Il y a eu George Stevens également, qui, à cette époque, créa un style de comédie romantique, qu'il devait plus tard, malheureusement, abandonner : « Alice Adams » (1935) et « Quality Street » (1937), tous deux avec Katharine Hepburn, et aussi « Penny Serenade », avec Irene Dunne et Cary Grant.

Ce genre, au service surtout du « star system », permit de rassembler les meilleures actrices de Hollywood, car presque toutes passèrent indistinctement de la comédie au drame. Dans ce genre excellèrent : Greta Garbo, Joan Crawford, Katharine Hepburn, Margaret Sullavan, Sylvia Sidney, Luise Rainer, Irene Dunne, Claudette Colbert, Norma Shearer, Carole Lombard, Bette Davis, Jennifer Jones, Merle Oberon, Joan Fontaine, Gene Tierney..., très brillantes toutes, mais surtout infiniment mieux mises en valeur que leurs équivalentes européennes. Un des rares films sauvé de l'oubli par la critique de son temps est « Peter Ibbetson » (1935), de Henry Hathaway, et cela grâce au scandale organisé par les surréalistes qui le considéraient comme une parfaite illustration de « l'amour fou ».

Mais indépendamment de ceux-ci — Clarence Brown, George Cukor, George Stevens... — que savons-nous des spécialistes du genre, des réalisateurs de séries de films romantiques ? Que connaissons-nous de John M. Stahl (« Back Street » (1932), avec Irene Dunne ; « Only Yesterday » (1933), avec Margaret Sullavan ; « Imitation of Life » (1934), avec Claudette Colbert ; « Magnificent Obsession » (1935), avec Irene Dunne ; « Leave Her to Heaven » (1945), avec Gene Tierney...) ; ou de Edmund Goulding (« Love » (1928), avec Greta Garbo ; « Riptide » (1934), avec Norma Shearer ; « The Constant Nymph » (1943), avec Joan Fontaine ; « The Razor's Edge » (1946), avec Gene Tierney, et plusieurs autres films avec Bette Davis, parmi lesquels « Dark Victory » (1939) ; ou de John Cromwell (« Ann Vickers » (1933), avec Irene Dunne ; « Of Human

Bondage » (1934), avec Bette Davis, Leslie Howard ; « The Fountain » (1934) avec Ann Harding ; « Made For Each Other » (1939), avec Carole Lombard, James Stewart ; « So Ends Our Night » (1941), avec Margaret Sullavan, Fredric March...) ; ou de Sidney Franklin (« Smiling Through » (1932), avec Norma Shearer, Leslie Howard, Fredric March ; « The Barrets of Wimpole Street » (1934), avec Norma Shearer, Fredric March, Charles Laughton ; « The Dark Angel » (1935) avec Merle Oberon, Fredric March, Herbert Marshall...), etc. ?
Nous ne savons rien ou presque rien ou très peu de choses. Méritent-ils de rester oubliés à jamais ? En vérité la seule chose que nous savons est qu'aussi bien les auteurs que les œuvres ont été condamnés par un seul mot : **mélo.** Mais, comme Luchino Visconti l'affirmait récemment : « Il n'existe pas de mot plus trompeur que celui, à double tranchant, de mélo : il peut tout qualifier, le plus beau et le plus exécrable ».
Mais de toute manière, si nous passons du genre romantique à la comédie, à ce qu'on a appelé la comédie américaine de Hollywood, nous nous trouvons également devant un vide absolu en ce qui regarde les études sérieuses concernant ce sujet. Sujet, au demeurant, très vaste, car il commence à l'époque dorée des grands comiques et va jusqu'à la comédie loufoque, entièrement écervelée, en passant par la comédie sophistiquée, le vaudeville, la comédie romantique, la comédie au service d'autres genres : le « thriller », le « musical ».
Que connaissons-nous de tout cela ? Avons-nous reconsidéré sérieusement l'œuvre de Frank Capra ? Absolument pas. On l'a laissée un peu de côté, sans plus. Je pense qu'il est urgent de la reconsidérer. Que savons-nous, par exemple, de ceux qui se sont déclarés, eux-mêmes, disciples de Lubitsch ? Je veux parler d'Henry d'Abbadie d'Arrast, Malcolm St-Clair, Wesley Ruggles, Frank Tuttle. Est-il juste de vanter Leo McCarey — selon moi excellent — et d'oublier, par exemple, Norman Z. McLeod, auteur des meilleurs Marx Brothers, « Monkey Business » (1931) et « Horsefeathers » (1932) ; des meilleurs Danny Kaye : « The Kid from Brooklyn » (1941) et « The Secret Life of Walter Mitty » (1947) ; des meilleurs Bob Hope : « The Paleface » (1948) et « My Favorite Spy » (1950), sans oublier ses délicieuses comédies avec Constance Bennett : « Merrily we Live » (1938) et les deux films sur le couple invisible : « Topper » (1937) et « Topper Takes a Trip » (1938) ? Et Gregory la Cava, auteur de comédies parfaites dans leur genre comme « She Married her Boss » (1935) avec Claudette Colbert et Melvyn Douglas ou « My Man Godfrey » (1936) avec Carole Lombard et William Powell ?
Et les films excellents : « Love Is News », de Tay Garnett, avec Tyrone Power, Loretta Young et Don Ameche, ou « Midnight » (1939), de Mitchell Leisen, avec Claudette Colbert, John Barrymore, Don Ameche et Francis Lederer, ont-ils été des films fortuits, isolés ? Je ne pense pas. J'ai vu récemment, à la T.V. une série de comédies de William S. Van Dyke extraordinaires : « Forsaking All Others » (1934) avec Joan Crawford, Clark Gable et Robert Montgomery ; « I Live my Life » (1935) avec Joan Crawford et Brian Aherne ; et un chef-d'œuvre entièrement oublié, « The Hideout » (1934), avec Robert Montgomery, Maureen O'Sullivan et Mickey Rooney. Cependant on ne se souvient de William S. Van Dyke qu'avec des films comme « Shadows of the South Seas » (1929), « Trader Horn » (1930) et « Eskimo » (1933), avec la série de Nick Charles, d'après Dashiell Hammett, commencée avec « The Thin Man » (1934) et interprétée par William Powell et Myrna Loy, films qui méritent effectivement d'être remis en mémoire ; mais pourquoi rappeler des fils qui furent des commandes plates de la Metro, comme les comédies d'opérette au service de Jeanette Macdonald et Nelson Eddy. Et dans la comédie loufoque, les oublis, la confusion, sont identiques, ou peut-être pires.
Pourquoi toujours parler d' « Hellzapoppin », de H.C. Potter, et jamais du chef-d'œuvre du genre : « Hi Diddle Diddle » (1943) de Andrew L. Stone, avec Pola Negri, Adolphe Menjou et Misha Auer ? Est-ce un hasard que les meilleurs films de W.C. Fields, bien supérieurs aux autres, « Million Dollars Leggs » (1932), « My Little Chickadee » (1940) « The Bank Dick » (1940) et « Never Give a Sucker an Even Break » (1941), soient tous signés Edward Cline ?
A connaître, à découvrir.
Et tout à l'avenant, chers amis des « Cahiers ». Un autre sujet à étudier, également à l'intérieur du genre comédie, une comédie très spéciale cependant, est celui des comédiennes et comédiens qui y jouaient. Je ne fais pas allusion aux grands comiques, indiscutables et géniaux. Non ; je veux parler des actrices et acteurs, toujours d'un certain âge, spécialisés dans des rôles secondaires, bien qu'ils aient également joué des premiers rôles, et qui méritent un chapitre à part.
La reprise à Paris, l'an dernier, de « Ruggles Of Red Gap » (1934) de Leo McCarey est, en un certain sens, un hommage à ce genre d'acteurs : Mary Boland, Charlie Ruggles, ZaSu Pitts, Roland Young... Mais il y eut aussi Marie Dressler, Polly Moran, Billie Burke, Edna May Olivier... et le fabuleux Will Rogers. L'œuvre maîtresse de Will Rogers est « State Fair » (1933) de Henry King, auprès de Janet Gaynor et Lew Ayres. Un autre réalisateur à réétudier d'un bout à l'autre : Henry King.
Je ne continue pas, car cette lettre deviendrait interminable, insupportable. Pardonnez-moi cette cascade de noms. Mais il se trouve que, comme je vous le disais plus haut, je la dicte à Ignacio Ramonet, que j'ai sous les yeux mon fichier, que le fichier me suggère des tas de questions, que les années trente de Hollywood sont mon obsession cinématographique, etc.
En outre, et cela pour en finir, étant donné le tournant décisif que prend le cinéma, où toute la conception créatrice se transforme de A à Z, ces auteurs et ces œuvres deviennent de plus en plus Histoire et, pour cette raison, je crois que tout cela mérite d'être revu et repris en considération dans une optique nouvelle. Mon désir est, donc, que les « Cahiers » n'abandonnent pas la « recherche historique ». Si vous ne le faites pas personne ne le fera. Vous savez bien que vous avez été les auteurs de très justes revalorisations. Le problème fondamental est de faire de la cinémathèque votre organe historique. Ainsi vous pourriez établir des bases — fondamentales — pour les futurs historiens. Les nouveaux historiens du cinéma... Combien nous en avons besoin ! Tant de pellicule ne peut continuer à s'en aller à la poubelle sans être préalablement visionnée et sauvée... dans la mesure du possible. Car sinon l'oubli ensevelira tout Complètement. — Emilio Sanz de Soto.

Varda et « Lions Love »

Parcourant récemment un jeu complet de photos de « La Comtesse de Hong-Kong », je m'aperçois que Chaplin apparaît sur plus de photos que Brando et Lauren réunis, ce qui n'est pas surprenant puisqu'il est la seule star du film, toujours présent bien que rarement vu, et que nous, public, sentons sa présence envahir les acteurs tandis qu'ils incarnent minutieusement les mouvements, gestes, regards et mots dont Chaplin leur a fait la démonstration un peu avant de passer de l'autre côté de la caméra. Cette ubiquité du réalisateur — partagée par tous les vrais metteurs en scène, de Hitchcock à Rohmer, de Welles à Demy, qu'ils apparaissent dans le film ou non — est une des raisons du charme cinématographique particulier de leurs films. Il n'est pas nécessaire que le metteur en scène se manifeste matériellement, mais néanmoins nous éprouvons une pointe de plaisir quand Hitchcock apparaît assis à côté du héros dans un bus ou un train, ou nous sourions au moment voulu quand le visage criblé de taches de rousseur de Chaplin surgit derrière cette porte de cabine. Car, durant ce bref instant, le maître est montré avec ses marionnettes, l'invisible se matérialise, les lentilles de la caméra sont devenues miroir.
Pendant le tournage de « Lions Love », en mars dernier, à Hollywood, Shirley Clarke jouait le rôle d'une femme-réalisateur, coulée par les studios de Hollywood, qui prend une dose trop forte de somnifères. La scène se passa bien jusqu'au moment où il fallut que Shirley avale les petites choses rouges. Shirley décida que c'était complètement à côté de son personnage que de le faire : elle ne ferait jamais une chose comme ça dans la vie et après tout elle était censée jouer son propre rôle. Un revolver peut-être, mais pas cette sortie hystérique, soumise. « Pourquoi ne le fais-tu pas, Agnès ? On pourrait tourner en gros plans les mains et la bouteille. » Mais Varda refuse le subterfuge : il faut tout faire ou rien du tout. Le cadre reste vide quelques secondes pendant qu'Agnès enfile le costume de Shirley. Puis elle fonce dans le champ de la caméra, s'assied sur le lit et commence à avaler avec détermination pilule après pilule, les faisant passer avec du Dr. Pepper, boisson très douce du type coca qu'on trouve rarement à New York. On l'emporte malade peu après, tandis que les caméras continuent inexorablement de tourner.
Il y a plus. Agnès a décidé de donner aux acteurs voix au chapitre, tant en ce qui concerne la fabrication du film que son titre (ainsi le titre original « Lions, Love and Lies » est-il réduit au plus attrayant, et dépourvu de sens,

« Lions Love »). Car nous sommes censés nous jouer nous-mêmes ou plutôt l'idée qu'a Agnès de ce que nous sommes et de nos réactions devant une situation dramatique précise (la tentative de suicide de Shirley) et un événement historique précis (l'assassinat de Kennedy II).

Seulement nous nous rebellons ou, comme Shirley, nous refusons complètement d'être dirigés à certains moments. A l'exception de Viva, nous sommes trop conscients de nos propres images et nous avons tendance à les préserver, même quand il s'agit de choisir notre garde-robe. Après une demi-douzaine de films de Warhol, Viva sait que, même dans une combinaison spatiale, elle sera à l'écran Viva et rien d'autre. C'était à Venise, l'année où « Les Créatures » y firent un four, qu'Agnès commença à interroger ses films au même titre que ceux des autres. Pour elle, cela voulait dire que le film de fiction avait été dépassé et déplacé par le film-témoignage. Après cette crise dans sa position artistique, il est difficile d'imaginer ce qu'aurait été « Peace and Love », son projet américain non réalisé. Frustrée à la fois par ses agents et ses producteurs, dans la plus pure tradition hollywoodienne, elle résolut de faire « Lions Love » à tout prix. Un sympathique producteur de Philadelphie, Max Raab, arriva avec l'argent, clopinettes par rapport aux normes des grands studios, mais assez pour faire un film 35 mm couleurs. Et Agnès obtint sa distribution idéale : Viva, super-star de Warhol ; Jerry Ragni et Jim Rado qui écrivirent « Hair » et jouent dedans ; et, ce qui est plus surprenant, Shirley Clarke qui est d'accord pour jouer le rôle de Shirley Clarke.

Le film n'a jamais eu de vrai scénario mais une structure très serrée, très élaborée, composée de 44 séquences.

A l'intérieur de ces séquences seront accordées aux acteurs liberté du discours et improvisation, du moment qu'ils arrivent à donner la signification exacte de la scène. C'est un film léger inscrit dans un schéma sérieux, un film libre à l'intérieur de limites rigoureuses, fiction encadrée par la réalité même. A savoir ce qui arrive à Viva, Jim, Jerry, Shirley et Carlos, pendant les dix premiers jours de juin 68, au moment de l'assassinat de Robert Kennedy à Los Angeles après sa victoire à l'élection primaire du Parti Démocrate. C'est, à sa manière, un film politique (je suis certain que des Américains le trouveront dur et irrespectueux) et en même temps un documentaire sur un groupe d'amis, un mélange de « Black Panthers » et d' « Oncle Yanco ». Ou bien, comme Agnès aime le définir, un collage filmique de l'Amérique, de son cinéma et de sa télévision, d'Hollywood passé et présent et aussi une très inhabituelle party triangulaire, celle de Viva, Jim et Jerry. En 69, tous les esprits, grands ou petits, se rencontrent au moins dans ce domaine (page 12). Varda rejoint Bergman et Susan Sontag, pour ne pas mentionner Patroni-Griffi ou la fournée des films hollywoodiens qui vont sortir sur l'échange des femmes et autres permutations sexuelles. Mais son trio, bien qu'il admette plusieurs combinaisons, est traité de la manière la plus chaste et originale.

Il ne semble guère possible aujourd'hui que tant de travail ait été abattu en quatre semaines de tournage, mais la vitesse est de toute importance car nous travaillons en dehors des syndicats hollywoodiens, dans une vaste maison antipathique sur les collines, louée habituellement à des formations de rock'n roll. Néanmoins il y a du temps pour les répétitions. Aucune des trois vedettes n'a lu le script et chaque matin, patiemment, Agnès et moi-même expliquons dans ses grandes lignes le sens de la scène ; où elle doit commencer et où elle devrait finir. Leurs réactions ne manquent jamais de surprendre tout le monde, y compris eux-mêmes. Viva est pratiquement infatigable, non seulement elle peut travailler sur un sujet donné pendant des heures (cf. « The Nude Restaurant »), mais elle paraît s'améliorer à chaque nouvelle prise. Jerry et Jim ont de longues années d'expérience d'acteurs derrière eux, aussi bien on qu'off-Broadway. Plus tard Agnès choisira l'essentiel de la scène, la retravaillera, indiquera les mouvements aux acteurs et fixera la position de la caméra. Tous les mouvements de caméra seront aussi simples que possible.

A mesure que le tournage avance, nous engageons toutes sortes d'acteurs. Eddie Constantine fait courir un de ses chevaux à Santa Anita ; il nous rend visite à l'improviste Ainsi une séquence est tournée très vite, et l'équipe (six personnes et la script-girl) est ravie de filmer un « tableau ». Un jour, tandis que nous tournons dans la librairie Larry Edmunds du Hollywood Boulevard, Peter Bogdanovitch entre par hasard et fait une silhouette. Deux des plus brillants jeunes acteurs de la scène américaine, Billie Dixon et Richard Bright, ouvrent le film par la recréation d'une scène de la pièce de Michael McClure, « The Beard », dans le théâtre même où la représentation fut interdite l'année précédente pour impudicité et obscénité. Le théâtre fut démoli très peu de temps après et maintenant le projecteur éclaire le plateau à travers le plafond effondré.

En mars dernier, le tournage avec les acteurs terminé, le décor a été démoli et la grande maison abandonnée. Quelques scènes documentaires restent à faire, l'une d'elles est très difficile : des autos, phares allumés en plein jour en signe de deuil et de respect pour Bob. Il y a des heures de film et à la vision du premier montage, je comprends que « Lions Love » a irrévocablement annulé « Peace and Love », car pour Agnès il n'est pas possible de revenir à cette charmante histoire du Français entre deux âges découvrant l'Amérique à travers l'amour d'un mannequin de télévision. Nous sommes à des kilomètres de là, tant en ce qui concerne la mise en scène que le contenu du film. « Lions Love » résume les deux années d'Agnès aux Etats-Unis et constitue un hommage à ce qu'elle y a aimé. Et à des gens comme Tom Luddy et Jim McBride, cinéastes ; Rick Herold, peintre ; Joe Byrd, compositeur de Bach-rock. Mais surtout à Warhol dont les films l'étonnent et la dérangent. Je me souviens d'un jour à la Factory, le studio de Warhol à Manhattan, juste avant que nous commencions « Lions Love », quand Andy, pâle comme un spectre et à peine remis de ses blessures par balle, nous vit à la porte. « Ne t'en fais pas Agnès, dit-il, quand je commençais à faire des films, j'ai vu plusieurs fois « Cléo de 5 à 7 ». Cela faisait paraître la mise en scène aussi facile qu'elle l'est en réalité. La seule différence entre nous c'est que j'aurais voulu tourner « Cleo » en deux heures, réellement de 5 à 7. » — C.C. (traduit par Dominique Villain).



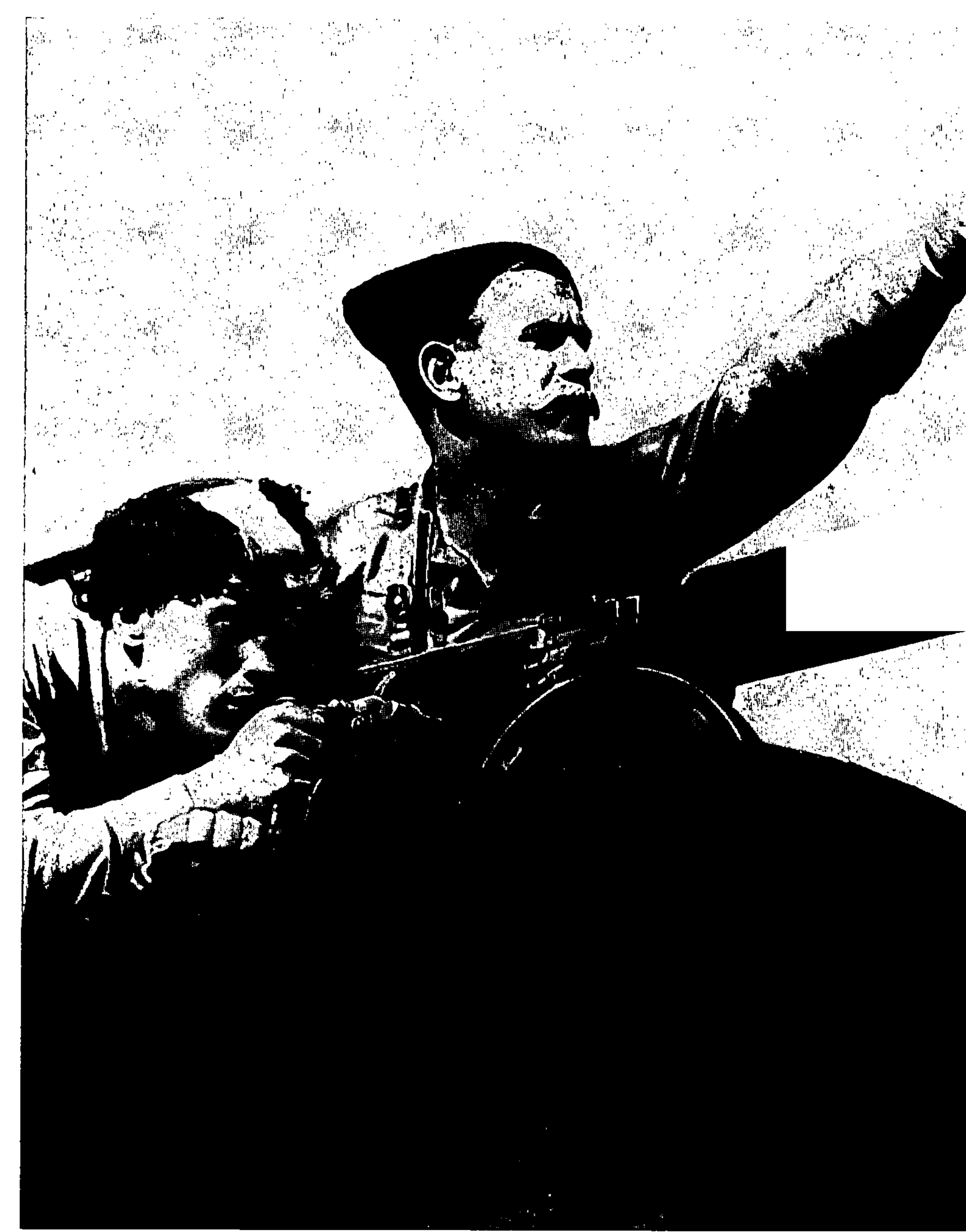
« Lions Love », d'Agnès Varda.

Mise au point

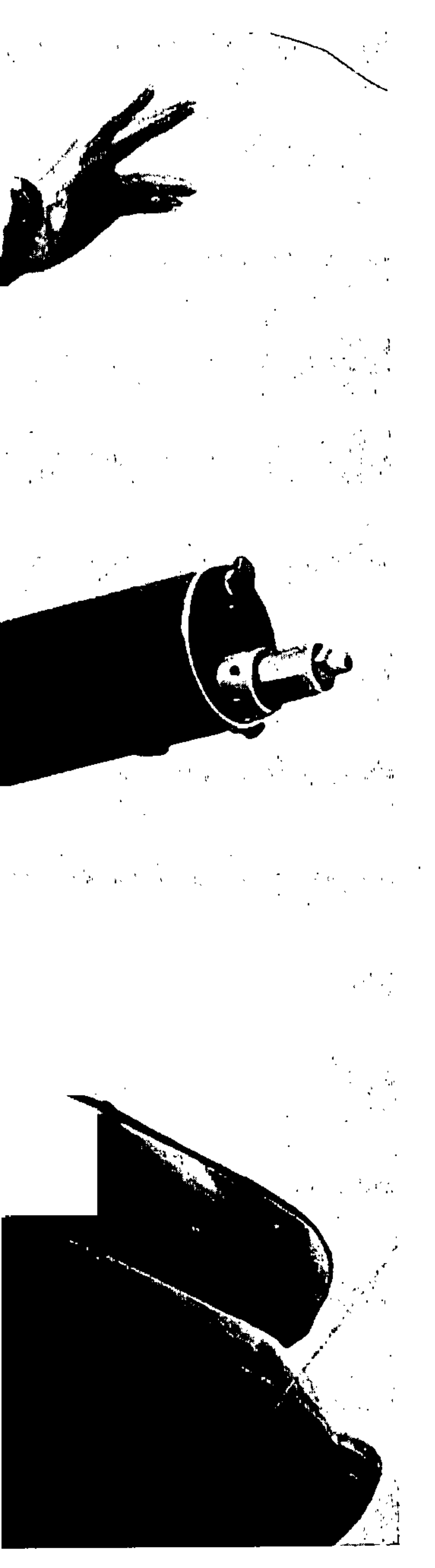
Nous recevons de Jan Lenica la lettre suivante : « Dans le nº 209 des « Cahiers du Cinéma », j'ai trouvé une suite d'article sur Walerian Borowczyk. Cette documentation, tout à fait de taille, comporte quand même une omission assez remarquable. Comme vous le savez, je suis coauteur et coréalisateur des films « Il était une fois », « Le Sentiment récompensé », et « Dom », mais mon nom n'est pas évoqué une seule fois dans le texte des « Cahiers ». Il est très juste que « Goto l'île d'amour » fait penser à « La Colonie pénitentiaire » de Kafka, mais Borowczyk a vraisemblablement oublié que nous avons écrit tous les deux le scénario pour ce film, j'ai même dessiné des costumes pour les acteurs qui ressemblent beaucoup à ceux de « Goto ». Borowczyk a une mémoire courte, mais vous devez respecter les faits, la réalité. C'est votre devoir. Avec mes amitiés ! Jan Lenica. 4-7-1969 ».

Nous nous excusons vivement de nos omissions auprès de Mr. Lenica. Pour les trois courts métrages qu'il cite, n'ayant pu obtenir de renseignements complets, nous les avons seulement énumérés dans la filmographie de W. Borowczyck. Quant au projet commun d'après Kafka, comme il est justement remarqué dans la lettre, n'en sachant rien, il ne nous revenait pas d'en parler. — C. du C.

Ce Petit Journal a été rédigé par Carlos Clarens, Jan Lenica, Sylvie Pierre et Emilio Sanz de Soto.



« TCHAPAIEV », DE S. ET G. VASSILIEV.



Ecrits d'Eisenstein (5)

La non-indifférente nature (3)

C'est de manières différentes, dans des cas différents, que trouve sa justification la loi de la continuité organique de la composition, que nous avons notée plus haut (1). Nous n'allons pas sonder toutes les profondeurs sous-jacentes à ce phénomène, nous essayerons simplement de l'étudier dans un autre domaine où cette loi trouve son application. Car, à condition de respecter les conditions énoncées ci-dessus, l'efficacité d'une solution « inverse » s'avère valable même dans des cas autres qu'une scène particulière. Elle se justifie aussi dans tout un système de principes liés à une structure déterminée de la composition.

C'est pourquoi le tableau général des principes de la composition pathétique tracé par nous serait incomplet si nous n'y ajoutions l'exemple du **type inverse de la construction** qui, cependant, provoque un effet pathétique de force égale.

Le pathétique du thème, en son entier, peut lui aussi être résolu selon deux méthodes antithétiques dont disposent toujours les possibilités structurales de la composition.

Avec « Potemkine » nous avons donné l'exemple de la démarche directe dans la composition du pathétique (2).

Nous y avons montré que la caractéristique fondamentale d'une composition pathétique est l'observation pour chaque élément de l'œuvre de la condition expresse de la mise « hors de soi », du passage dans une qualité nouvelle.

Nous avons cité les observations du comportement d'un homme en cet état : « ... Celui qui était assis, s'est levé. Celui qui était debout, a bondi. L'immobile a bougé. Le silencieux a crié. Le terne (les yeux) s'est mis à briller. Le sec s'est humecté (les larmes ont jailli) », etc.

Et voici ce que nous avons dit de son langage :

« ... Non organisé dans son cours habituel, en se pathétisant il acquiert immédiatement le scandé d'un rythme nettement perceptible... prosaïque dans sa forme, il se met immédiatement à étinceler de toutes les formes et tournures de langage propres à la poésie », etc. (3).

Enfin, dans l'épisode « l'escalier d'Odessa » nous avons analysé en détail ce postulat appliqué à la composition.

Tout cela, c'était les exemples de la « démarche directe » dans la construction du pathétique.

A l'aide d'un autre exemple nous allons étudier la structure « inverse » produisant exactement le même effet.

Cet exemple est un autre film d'un haut pathétique social : « Tchapaïev » (4).

Le pathétique de « Tchapaïev » est indubitable, il a été vérifié sur de nombreux, très nombreux millions de spectateurs empoignés par lui (5).

Et pourtant, si quelqu'un, après avoir lu la première partie de cet ouvrage, s'avisait d'appliquer **directement et immédiatement** à « Tchapaïev » les observations qui concernent « Potemkine », il se trouverait dans une situation fort difficile.

Les « formules » ne cadreraient pas.

Et il faudrait alors, ou bien « remettre en question » les formules, ou bien... nier le fait que « Tchapaïev » est pathétique.

L'un comme l'autre serait inexact.

Et le secret tient en ceci : « Tchapaïev » est construit selon le principe de **l'autre** contraire, à travers lequel apparait le principe, unique pour les deux cas, de la construction pathétique.

Lorsqu'il s'agit d'une œuvre aussi accomplie que « Tchapaïev », nous sommes en droit d'attendre une « scène clé » où l'une des conditions déterminantes intérieures, techniques et stylistiques, va obligatoirement « percer » soit dans l'action, soit dans le dialogue, soit dans la situation.

Ce sera nécessairement la scène ou la phrase la plus mémorable du film, la plus « caractéristique ».

Une telle scène fournira obligatoirement la clé des fondements mêmes du thème, clé qui pourra se révéler en même temps la clé d'une juste compréhension de la composition, prise en tant qu'incarnation de ce thème.

C'est précisément de cette façon que se justifia dans « Potemkine » « l'escalier d'Odessa » : condensation maximale du « dramatisme » du film et, en même temps, agent porteur des démarches de la composition d'une acuité

maximale, démarches qui donnent la possibilité de dévoiler leur « mystère » et d'aller jusqu'à la découverte de la méthode elle-même.
Je pense qu'en dépit de toute la richesse dramatique de l'œuvre c'est l'épisode **le moins** dramatique qui est caractéristique de la méthode de « Tchapaïev ».
Et c'est, hors discussions et doutes, l'épisode « Où doit se trouver le commandant ? » (6).
Car c'est précisément cet épisode qui apporta dans la pratique de notre cinématographie soviétique quelque chose de nouveau — stylistiquement, qualitativement et fondamentalement.
Puisque l'un des traits du plus haut pathétique de « Tchapaïev » était le fait qu'ici **le héros n'était pas hissé sur un piédestal.**
Que le héros, ici, n'était pas montré coupé de son milieu humain, placé **au-dessus des autres hommes,** galopant **devant les autres hommes.**
Ici le héros était montré en chair de la chair de sa classe ; à l'intérieur d'elle ; avec elle ; pas seulement celui qui **la mène,** mais aussi celui qui **l'écoute** — le véritable héros populaire.
Combien « extatique » serait l'image d'un simple soldat **dont la place est dans les rangs** et que son esprit héroïque place **devant.**
Tout aussi « extatique » est l'image du héros **qui,** « par son grade », **a sa place devant les rangs** et qui est montré **dans les rangs,** chair de la chair de ses semblables.
Quand le héros est représenté de telle façon que l'on sent que lui — c'est nous ; que lui — c'est chacun de nous, simples soldats ; que lui — c'est « nous autres, vous et moi ».
Et ainsi le héros n'est pas abaissé, nivelé (7).
Ainsi l'on démontre que les rangs d'où il est sorti sont au même niveau que le héros.
Ainsi, tout le peuple dont il est issu est monté au niveau du héros.
Il y a dans « Napoléon » d'Abel Gance une scène remarquable.
Napoléon, bien qu'il ne soit encore que le général Bonaparte, est tout de même déjà Napoléon.
Il passe les troupes en revue après une quelconque victoire en Italie.
Au premier rang des troupes — un simple soldat, ancien copain de Napoléon (il est bien joué par l'acteur Koline). Il se vante à ses voisins de son amitié avec Bonaparte.
Il peut en donner la preuve : il va enfreindre la discipline, il fera un pas en avant, hors des rangs, et on ne lui dira rien pour ça.
Il fait ce pas en avant.
Au galop de son cheval Bonaparte approche.
Bonaparte voit le perturbateur.
Le cheval s'arrête net.
Bonaparte reconnait le perturbateur.
Temps mort.
Bref commandement.
Et... tout le rang des soldats fait un pas en avant.
Epargnant l'amour-propre de son ami, Bonaparte ne l'a pas obligé à faire un pas en arrière, mais a donné ordre aux rangs de faire un pas en avant — vers lui.
Le cheval fait un brusque demi-tour. Napoléon s'éloigne au galop.
Pris de défaillance, Koline tombe dans les bras de ses voisins...
Et la manière de traiter le personnage qui semble obliger Tchapaïev de faire un pas en arrière pour regagner sa place dans les rangs, parmi les autres, revient en réalité à obliger les autres à faire ce pas en avant qui les fait accéder au registre héroïque qui est le sien.
Car en Tchapaïev le commandant et le soldat ne sont pas dissociés.
Il y a en lui cette unité qui peut exister seulement dans l'armée du socialisme qui marche à la victoire.
C'est dans une scène non dramatique que nous avons découvert la scène-clé du drame.
Et le seul fait que le caractéristique **du drame** de Tchapaïev soit exprimé dans une scène **non dramatique** par la situation ni par l'action est tout à fait remarquable en soi au point de vue des propositions avancées par nous et relatives à la résolution « inverse » du pathétique dans ce film.
Examinons plus attentivement cette circonstance. Pour cela, regardons de près l'épisode lui-même.
Il s'agit d'une discussion concernant la place que doit occuper le commandant.
Tout le monde tombe d'accord : la place du commandant est **devant,** sabre au clair.
Et seule la sagesse militaire de Tchapaïev dit qu'il n'en est **pas toujours** ainsi, que, dans certains cas, le commandant doit se tenir **derrière,** tout en restant prêt à bondir de nouveau en avant lorsque viendra le moment de poursuivre l'ennemi.
C'est une leçon de la dialectique du combat.
Et aux investigateurs du pathétique qui voudraient étendre mécaniquement à « Tchapaïev » la thèse du pathétique telle qu'elle est démontrée dans « Potemkine », c'est le film « Tchapaïev » lui-même qui peut donner une semblable leçon de dialectique de la composition.
Dans **certaines conditions** se dégageant du tableau d'ensemble de la bataille, le commandant dont la place est **devant,** doit se trouver **derrière.** Et les deux contradictions de son emplacement, s'interpénétrant dans l'action, s'additionnent à parts égales dans l'unité : le comportement parfait du commandant sur le champ de bataille.
Exactement de la même manière, étant donné **certaines conditions du contenu intérieur du thème,** la structure du pathétique ne doit pas, elle non plus, « galoper devant, sabre au clair », mais bien « prendre position derrière », autrement dit ne pas passer par la voie des contraires expliqués dans l'exemple de « Potemkine », mais par la voie du contraire inversé.
En même temps, les deux structures, s'interpénétrant, se fondent dans l'unité de la méthode commune de la composition pathétique que nous avons étudiée dans la précédente partie de cet ouvrage et qui demeure valable, indépendamment de celle des deux voies contraires possibles par laquelle va progresser la structure pathétique de l'œuvre.
En effet, nous avons cité plus haut les exemples du comportement de l'homme en état d'extase, de l'homme envahi par le pathétique.
Nous avons parlé d'yeux d'où jaillissaient les larmes. Nous avons parlé du silence se résolvant en un cri. Nous avons parlé de l'immobilité se transformant en applaudissements.
Nous avons parlé de **l'habituelle** prose prenant subitement les structures de la poésie.
Mais **un tableau inverse** de ces phénomènes ne correspondrait-il pas à la même formule de mise « hors de soi » ?
Les yeux humides devenant brusquement secs. Le paroxysme des cris cédant brusquement la place au mutisme.
Les applaudissements brusquement arrêtés. **Un discours hautement et opportunément poétique qui brusquement se met à résonner en... prose parlée familière.**
N'est-ce pas, dans son genre, ce que fut en son temps l'effet inattendu d'un prénom féminin russe dans les pages de roman, accoutumées aux Héloïse, Clarisse (8), Aline, Pauline et Céline :
« Sa sœur s'appelait Tatiana...
Pour la première fois nous allons
d'un roman les pages suaves
illuminer d'un tel prénom... »
Evidemment, quant au fond, il n'y a ici nulle analogie.
Historiquement, il s'agit de problèmes tout à fait différents.
En se rapportant aux nobles exemples des films pathétiques du premier type, il n'est guère possible d'avancer que notre cinématographie agissait à l'instar de la mère de Tatiana et
« ... appelait Pauline la Praskovia
et parlait un peu en chantant... »
Ce serait tout aussi injuste et injurieux pour notre cinéma que d'affirmer qu'avec la venue de « Tchapaïev » notre cinématographie
« ... se mit à nommer
Akoulka la ci-devant Céline... » (9)
Toutefois, en débarrassant **le langage poétique** de notre cinéma de l'ironique « Céline » et sa **noble prose** de l'humiliante « Akoulka », nous nous approcherions de ce qui s'était passé dans « Tchapaïev ».
Effectivement, dans « Tchapaïev » **ce dont on avait coutume de parler en structures d'hymne, en langage emphatique, en vers, était dit en simple langage parlé.**
Le seul esprit héroïque du sujet, sem-



TISSE ET EISENSTEIN ENTRE DEUX PRISES DE VUES DE « LA GREVE ».



« TCHAPAIEV ».

ble « en soi » résonner en fanfare ; mais la composition contraint la narration du sujet à sortir constamment des formes naturelles et convenables du « style noble » pour se jeter dans une qualité toute nouvelle et inattendue — l'ordre prosaïque du quotidien.

Engels a popularisé le nom de Monsieur Jourdain en rappelant à tous que celui-ci ne savait pas qu'il parlait en prose (10).

On pourrait dire du sujet de « Tchapaïev » que sans le savoir, « par nature » il parle en vers.

Pour un pareil sujet, aussi gonflé d'émotion intérieure, l'emploi des vers est aussi évident, banal, que la structure prosaïque de la parole l'est pour un homme non ému.

Et la mutation de l'emphatisme attendu du style en un prosaïsme délibéré constitue exactement le même **bond d'une qualité en une autre qualité que le passage de la prose parlée en parole scandée dans le cas contraire...**

Le style pathétique d'Octobre qui va vaincre s'est reflété dans l'ordre structural de la composition de « Potemkine ».

Le style pathétique d'Octobre qui a vaincu s'est reflété dans l'ordre structural de la composition de « Tchapaïev ».

Mais de même que sont unies par la méthode les victoires du bolchevisme avant et après Octobre,

sont unies les méthodes de la structure du pathétique dans « Potemkine » et « Tchapaïev ».

Nous avons presque épuisé la matière qui nous intéresse, cependant, comme on dit, il « reste encore à noter ».

Reste à noter la conjoncture suivante : même « Tchapaïev », réalisé « pour l'essentiel » dans la seconde « manière » pathétique, recourt dans trois épisodes extrêmement importants à une résolution de problèmes selon la démarche directement pathétique.

C'est — l'attaque du régiment d'officiers (11).

C'est — la scène où Tchapaïev, au grenier, tient tête à l'assaut.

Et c'est — l'explosion à la fin du film.

Ces passages sont construits selon la première méthode et leur composition fait directement écho à celle de « Potemkine », bien que la rigueur de l'écriture pathétique n'y soit pas toujours observée aussi strictement que dans « Le Cuirassé ».

Et pourtant, c'est autre chose qui intéresse dans ces trois épisodes : l'intéressant c'est le fait même du **saut qui abandonne l'écriture pathétique fondamentale et caractéristique de ce film pour une écriture inverse.**

Autrement dit, l'on assiste au saut d'un contraire à l'autre **à l'intérieur même de la méthode de l'écriture pathétique qui dispose de ces possibilités contraires.**

Et là est probablement le second apport de « Tchapaïev », capable d'enrichir l'expérience de l'écriture pathétique et l'effectif de ses exemples.

Et le tout, pris dans son ensemble, nous dit que la méthode de la composition pathétique analysée plus haut **est UNE dans ses contraires et s'avère également valable quel que soit le contraire qui nous conduise à l'assimilation de cette méthode unique.**

Par ailleurs, une fois de plus il convient de se rappeler fermement que le contraire choisi **ne l'est pas en raison de l'arbitraire de l'auteur.** Il est toujours historiquement déterminé, dicté par l'époque, le moment.

En mon temps, j'avais été sérieusement étrillé pour avoir découpé les quinze premières années du cinéma soviétique en trois « quinquennales stylistiques », dont chacune avait, soi-disant, ses traits distinctifs et sa physionomie vigoureusement personnelle (12).

Avais-je raison, avais-je tort — seule une étude détaillée de l'histoire de notre cinéma pourra en décider (13).

Mais l'unité des principes stylistiques à l'intérieur des groupes de films qui, pour des périodes données, furent des « œuvres-clés » reste aujourd'hui encore évidente et indubitable.

Il en est ainsi, en particulier, des signes caractéristiques de l'écriture pathétique que nous venons d'examiner.

« La Grève », « Potemkine », « La Mère », « Arsenal », etc. (14) — voilà les films du premier type pathétique.

« Tchapaïev », la trilogie de Maxime, « Le Député de la Baltique » (15) sont les exemples frappants du second contraire de la composition pathétique.

A côté de cela, il est intéressant de voir jusqu'à quel point tel ou tel film est fermement attaché à telle ou telle méthode d'écriture.

Ainsi par exemple, le très beau « Député de la Baltique », dès qu'il tente de franchir les limites de l'écriture pathétique qui le caractérise, se révèle immédiatement impuissant sur le plan de la composition.

Et le finale du film — le départ pour le front —, impossible à résoudre selon la « seconde méthode », est infiniment inférieur à tout le reste du film.

On observe la même chose dans « Les Marins de Cronstadt » (16). C'est exactement ce qui se produit dans la scène du débarquement des marins, scène admirablement pensée dans le scénario et qui, dans le film, est absolument incapable de se hausser au niveau de puissance pathétique d'une composition du « premier genre ».

Au reste, à propos de ce film en son entier on a envie de dire — peut-être paradoxalement — que par son scénario il appartient indiscutablement à la première méthode, tandis que par les sympathies du réalisateur il est non moins indiscutablement plus proche de la seconde.

En corollaire de toutes ces considérations, il est extrêmement intéressant de noter que la cinquième « quinquennale » de notre cinéma (1935-1940) qui, à son issue, nous a donné des exemples élevés de l'écriture pathétique du second type — « Lénine en Octobre » et « Lénine en 1918 » (17) —, retournait en même temps vers le premier type de la composition pathétique, enrichi par l'expérience.

Sont nés « Alexandre Nevsky » (1938) et « Chtchors » (18) (1939), de toute évidence liés à un nouvel aspect de la tradition de l'écriture pathétique pré- « Tchapaïev », celle de l'époque du « Cuirassé » et de « Arsenal ».

Un jour peut-être, parviendra-t-on à déchiffrer ou à dégager une quelconque « loi de continuité organique » historiquement justifiée pour ces sortes de changements « par pulsations » (19).

Mais d'ores et déjà est nettement visible la détermination historique de la particularité stylistique de ces deux films.

Pour tous deux, la période culminante de la création coïncidait avec l'immense levée patriotique de tout notre peuple. Avec cette ardente levée du patriotisme de tout le peuple qui demeure dans nos mémoires indissolublement liée à l'héroïsme des combats sur le lac Hassan (20).

L'ardent pathétique du combat qui embrasa tous les peuples de l'U.R.S.S. dans les années 1938-39 fut cet élément qui fit « pencher » la méthode, c'est en lui que s'incarna l'écriture pathétique des deux films.

Portés sur les épaules de l'élan patriotique de millions d'hommes, ces deux films — « Nevsky », « Chtchors » — sont devenus quelque chose comme des pilastres d'un porche par lequel au cours de la cinquième « quinquennale » devaient de nouveau couler en large flot les films du premier type d'une grande envolée pathétique.

Et par leur style, ces films n'étaient nullement un simple retour au premier type, mais ce soi-disant retour (21) à ce qui précède qui est la marque de tout mouvement en avant véritablement dialectique, du développement qui, dans sa propulsion en avant, ne néglige rien de ce qui peut enrichir ce mouvement par l'expérience, la sagesse, la progressivité — dans l'intérêt des travailleurs du monde entier.

Quant à la méthode de la construction pathétique en général, on souhaiterait en quittant le thème que le lecteur gravât dans son cœur ce qui a été dit plus haut, c'est-à-dire que la structure de cette méthode est pathétique précisément en ceci et parce qu'elle est la copie de la structure des moments cruciaux pendant lesquels se structuraient les destins de l'Histoire du Monde et de l'Humanité.

Je suis le premier, semble-t-il, à qui il échoit d'analyser en détail la méthodologie et la pratique de l'écriture pathétique.

Ce qui est tout à fait compréhensible. Jamais jusqu'ici un travailleur de l'art n'avait eu devant lui un tel fragment réel d'histoire pathétique aussi ardente et, en même temps, aussi scientifiquement conséquente dans ses méthodes

qui permirent de déclencher la plus grande explosion de l'histoire humaine, explosion qui détruisit les cloisons de la société de classes et instaura un Etat sans classes ayant l'envergure de la sixième partie du globe terrestre. Et si notre époque, surtout maintenant, couronnée de la victoire de notre Armée Rouge, sortie victorieuse et ayant fait sortir les peuples de l'abattoir mondial, si seulement notre époque parvenait à assimiler scientifiquement tous les mystères de la structure des choses — et les postulats de cet ouvrage en sont les premières tentatives — alors nous serions en droit de rechercher dans les documents du passé sinon une élaboration méthodique de ce sentiment d'unité de démarche avec la nature et l'histoire et de son accession aux méthodes concrètes de l'écriture, du moins un témoignage **sur ce sentiment, vu en tant que trame du pathétique des émotions.**

Et où donc chercher ces témoignages, sinon dans l'époque de la Révolution française, alors que, comme l'a dit Marx, le pathétique semblait couler dans tous les recoins de la vie quotidienne (22).

Et il en est vraiment ainsi. Et les efforts conjugués de deux extatiques ont découvert cette opinion cherchée dans les paroles et les discours de l'une des plus pathétiques figures de la Révolution française (Saint-Just).

Jaurès et Rolland — eux-mêmes porteurs du pathétique et ses maîtres — ont trouvé une telle pensée.

Dans sa postface à « Robespierre » (article « La parole est à l'Histoire »), Romain Rolland écrit le 1er janvier 1939 à propos de Saint-Just : (23)

« ... Ce qui l'inspirait, c'était le sentiment exalté de son identité avec :

— la force des choses qui nous mène peut-être vers des résultats auxquels nous ne songeons pas nous-mêmes (24) ;

— son identité avec les lois dirigeant l'histoire de l'humanité.

Il devait sa merveilleuse clairvoyance à ce profond sentiment de la nature que Jaurès a remarqué dans son discours du 23 ventôse (13 mars 1794), à ce romantisme de l'intuition qui traverse en éclairs ses discours, parfois brumeux... » — S.M. EISENSTEIN.

(Suite et fin des deux articles précédents, p. 242-250, t. 3 des « Œuvres choisies ».)

(1) Voir le numéro précédent.

(2) « L'unité organique et le pathétique dans la composition du « Cuirassé Potemkine », publié en français dans « Réflexions d'un cinéaste », éditions en langues étrangères de Moscou (1958).

(3) K. Tchoukovsky donne une intéressante analyse de la pathétisation poétisante du langage chez la mère que la vue du nourrisson plonge dans un état extatique. (Dans « De 2 à 5 ».)

(4) Ce film, réalisé en 1934 par les frères Vassiliev (pseudonyme de Sergueï et Guéorguy Vassiliev, simples homonymes), marque un tournant dans la cinématographie soviétique, le passage du cinéma dit « poétique » vers la prose.

(5) « Lorsque Tchapaïev surgissait... même Eisenstein oubliait si le héros combattait en gros plan ou en plan américain... et si les maudits Blancs disparaissaient dans un fondu-enchaîné ou dans la tombe. » (Alexandre Dovjenko, à la réunion des cinéastes soviétiques de 1935.)

(6) Boris Babotchkine, interprète du rôle de Tchapaïev, raconte que pendant un diner de l'équipe de tournage on renversa une marmite de pommes de terre qui roulèrent sur la table. L'une d'elles, grosse et de forme bizarre, fit dire à quelqu'un : « Voici le commandant à cheval qui marche devant son armée. » De cette plaisanterie est née la scène-clé où à l'aide de pommes de terre Tchapaïev explique sa stratégie.

(7) S.M.E. polémique avec la tendance dominante des années 40 qui affirmait qu'un héros doit rester au-dessus de la foule et que toute faiblesse humaine, le rendant plus familier, risque de le « rabaisser ».

(8) Allusion à « La Nouvelle Héloïse » de Rousseau et à « Clarissa Harlowe » de Richardson, dont Pouchkine parle dans ce second chapitre de « Eugène Onéguine » que cite ici S.M.E.

(9) Les dames avaient coutume de donner à leurs serves des surnoms raffinés pour ne pas offusquer leurs lèvres de noms malsonnants comme Praskovia ou Akoulka (diminutif méprisant d'Akoulina). Pouchkine donne le raccourci d'une évolution normale, où la dame « de bon ton » devient vite une simple ménagère à poigne.

(10) Monsieur Jourdain est cité dans « La Sainte famille » de Marx et Engels.

(11) Scène dite « de l'attaque psychologique » — les officiers, cigare aux lèvres, mains dans les poches, marchent en silence vers les lignes de Tchapaïev.

(12) Allusion aux vives critiques à son article « Celle du milieu » publié dans « Sovetskoïe Kino », no 11-12, 1934. S.M.E. parlait de l'évolution du cinéma soviétique en quinze ans et analysait sa propre œuvre, base et essence de l'art de « la quinquennale du milieu », celle des années 1925-30.

(13) S.M.E. se préoccupait beaucoup — et jusqu'à la fin de sa vie — de l'élaboration d'une histoire de la cinématographie soviétique. Il en a laissé des plans détaillés.

(14) « La Mère » de Vsévolod Poudovkine (1926), « Arsenal » d'Alexandre Dovjenko (1929).

(15) La trilogie de Maxime (« La Jeunesse de Maxime », 1934, « Le Retour de Maxime », 1937, « Faubourg de Vyborg », 1938), œuvre de Grigory Kozintzev et Léonid Trauberg. « Le Député de la Baltique » (1937), film de Iossif Kheïfitz et Alexandre Zarkhi.

(16) Film réalisé par Efim Dzigan (1936) sur un scénario de Vsévolod Vichnevsky qui refusait de porter à l'écran sa célèbre pièce « La Tragédie optimiste » et en a fait ici une sorte de second volet. « La Tragédie » a été filmée par Samson Samsonov en 1963, 12 ans après la mort de l'auteur.

(17) Les deux films ont été réalisés par Mikhaïl Romm (1937 et 1939).

(18) Staline appelait ce film de Dovjenko « le Tchapaïev ukrainien ».

(19) On retrouve cette « pulsation » dans l'actuel renouveau du cinéma soviétique. Aux côtés des films comme « Lénine en Pologne » de Sergueï Youtkévitch (1964), où le pathétique nait du quotidien (Lénine en prison, délaçant ses souliers tandis qu'il pense à la guerre qui vient d'éclater), on voit s'affirmer la nouvelle étape du « pathétique direct » avec « Les Etoiles de jour » d'Igor Talankine et « Andreï Roublev » d'Andreï Tarkovsky. Dans ce dernier film, la scène finale de « la cloche », scène-clé du film, obéit à la lettre aux principes énoncés dans « Potemkine » : celui qui était debout tombe à genoux, le muet se met à parler d'abondance, le visage farouche s'adoucit dans un sourire, le tendu s'effondre en sanglots, etc. Le nouveau, c'est que cette mise « hors de soi » est ici une façon de « revenir à soi » — le retour à sa vraie nature, l'acceptation de soi, artiste dans et pour son peuple.

(20) En juillet 1938, les Japonais qui occupaient alors la Corée ont attaqué les garde-frontières soviétiques sur le lac Hassan. Au bout de trois semaines de combats, la frontière soviéto-coréenne fut entièrement dégagée.

(21) Allusion à la « progression en spirale » où le « soi-disant » retour au passé marque une étape supérieure des réalisations passées.

(22) Allusion qui se rapporte, semble-t-il, à un passage relatif aux révolutions bourgeoises « comme celle du XVIIIe siècle par exemple » dans « Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte » de Karl Marx.

(23) « Comme c'est curieux ! — le jour même où j'achevais la première partie de cet ouvrage, publiée séparément sous le titre « De la structure des choses » (*) dans la revue « Iskousstvo Kino », no 6, 1939 (N.d.S.M.E.)

(*) (Publié dans le no 209 des « Cahiers du Cinéma ».)

(24) « Ces paroles appartiennent à Saint-Just », cf. Romain Rolland, « Le Théâtre de la Révolution », éd. Moscou, 1939. » (N.d.S.M.E.)

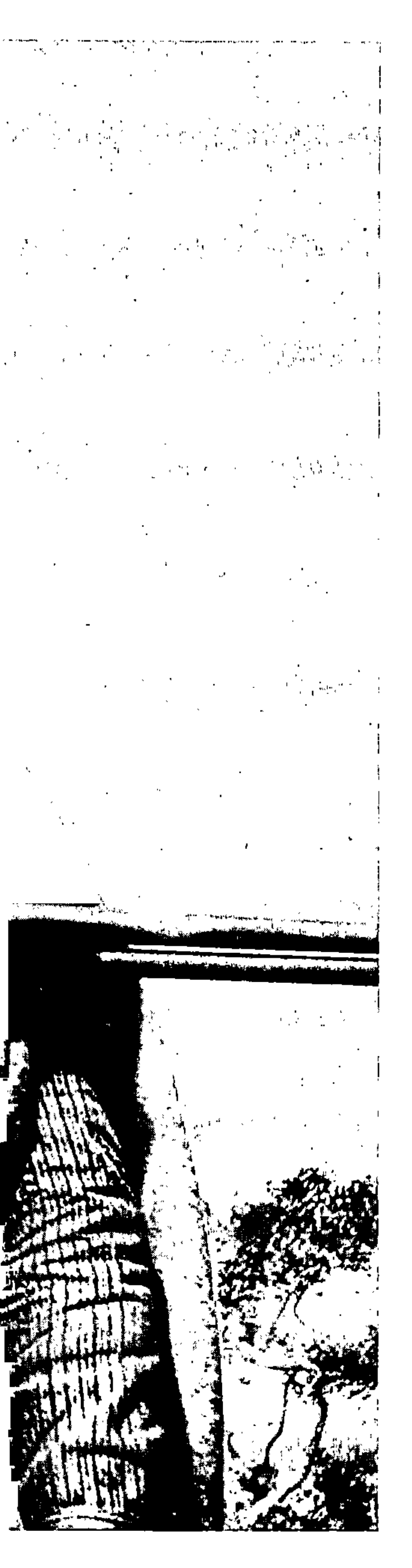
(Article extrait des « Œuvres choisies de S.M. Eisenstein » publiées sous la direction de Serguei Youtkévitch aux Editions « Iskousstvo », Moscou. Choix, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer. Copyright « Cahiers du Cinéma ». Les documents photographiques qui illustrent cet article nous ont été aimablement fournis par Le Cabinet Scientifique Mémorial de S.M. Eisenstein auprès de l'union des Cinéastes Soviétiques.)



S.M. EISENSTEIN ET UN ACTEUR DU THEATRE KABUKI EN TOURNEE A MOSCOU (1928).



GLAUBER ROCHA ET MAURICIO DO VALLE PENDANT LE TOURNAGE DE « LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND »



Entretien avec Glauber Rocha

par Michel Delahaye, Pierre Kast et Jean Narboni

Cahiers Dans quelles conditions des films comme les vôtres peuvent-ils aujourd'hui encore être réalisés ?

Glauber Rocha Comme il n'y a pas au Brésil de censure préalable, tous les films sont tournés. C'est seulement ensuite que la censure s'exerce. La censure brésilienne est arbitraire. Aussi le problème est-il différent chaque fois qu'un nouveau film doit affronter la censure...

Cahiers « Antonio-das-Mortes » est-il sorti au Brésil ?

Rocha Oui, tous les films sont sortis. Sauf « Jardim de guerra » et « Desesperato ». Mais ils finiront bien par sortir.

Cahiers Comment ces films sont-ils distribués au Brésil ?

Rocha Nous les distribuons nous-mêmes. Nous avons organisé une maison de distribution. Toute l'industrie cinématographique brésilienne, à Rio et à São Paulo, a produit cette année 87 films. Dans cet ensemble, le groupe du cinéma indépendant qui travaille à Rio, le « cinema nôvo », comprend environ trente metteurs en scène. Cette année, par exemple, nous avons fait vingt films. Ce groupe de producteurs que nous constituons a formé une maison de distribution, la « Difilm ». C'est-à-dire que chaque producteur s'occupe de sa propre production et que la maison de distribution distribue tous les films. A l'inverse des maisons de distribution habituelles, qui prennent un pourcentage pour elles, notre maison de distribution investit ce pourcentage. Quand tous les frais d'administration ont été remboursés, ce pourcentage devient une avance pour certains films ou permet de terminer d'autres films en cours de montage. D'autre part, comme cette maison de distribution a déjà trente films en circulation — depuis la création du groupe nous en avons fait quarante —, elle peut même donner des garanties à la production. Si cette maison de distribution n'est pas une maison de production, c'est aussi pour éviter toute dépendance du metteur en scène vis-à-vis du producteur. De même, dans la maison de distribution, on laisse toute liberté au metteur en scène, on ne lui demande pas le sujet de son film, etc. On a commencé avec 11 metteurs en scène. Cette année, il y a eu dix-neuf metteurs en scène qui ont fait leurs débuts : Dahl, Almeida, Leite, Bernardes, Sganzerla, Kusnet, Fontoura, Farias, Bressane, etc. Qu'un film ne marche pas bien, ce n'est pas très important. Il y a toujours un autre film qui, au même moment, peut rétablir l'équilibre. Cette maison de distribution est installée maintenant dans tout le Brésil. Elle est dirigée par Barreto, qui en est l'administrateur général. Nous commençons aussi à travailler en seize millimètres dans les universités, les syndicats et diverses associations. Diegues a déjà commencé à faire marcher un cinéma équipé en seize à Rio. A São Paulo également, il y a un cinéma seize.

Notre but serait d'avoir trente ou quarante cinémas seize qui, sans nous appartenir, permettraient d'étendre ce système. Au Brésil, il y a déjà plus de deux mille ciné-clubs réunis en une fédération d'étudiants, ce qui permet de développer le marché du seize, comme aux Etats-Unis dans le cas du marché universitaire. Nous travaillons donc dans les deux directions : trente-cinq et seize. Mais il n'est pas question de travailler seulement dans le cinéma d'art et d'essai car il faut faire face à la production étrangère. Au Brésil, il y a une loi qui oblige toutes les salles à consacrer cinquante-six jours de projection par an à des films brésiliens. Ce qui pour nous est très bien. Mais maintenant le nombre de films que nous distribuons est supérieur à ce nombre de jours. Le problème est donc que les propriétaires de salles peuvent avoir des films étrangers pour des prix très bas : mille à deux mille dollars. En fait, le marché des films brésiliens serait le plus grand de toute l'Amérique du Sud... Mais à la télévision tous les films sont importés. Il s'agit donc aussi d'une lutte politique. Il faudrait adopter une attitude contre l'importation des films étrangers, surtout américains, qui entrent très librement. On paie plus de taxes sur l'importation d'un négatif qui servira à tourner un film au Brésil que sur l'importation d'un film réalisé à l'étranger. Au Brésil, c'est un problème très grave et essentiellement politique dans la mesure où la principale exportation demeure celle du café vers les Etats-Unis. En échange, et cela depuis quelque vingt-cinq ans, les films américains sont importés au même titre que d'autres produits de consommation comme les cigarettes. Il faut donc transformer ces accords d'échange économique. Nous avons déjà dénoncé cela, mais c'est un problème extrêmement complexe de servilité à l'impérialisme.

Nous avons décidé de ne pas tenir compte du résultat des films en fonction des recettes. Tous les films sont montrés dans le plus grand nombre possible de salles, pendant cinq ans — c'est le délai autorisé par la censure. Tous les films sortent dans les grandes salles. Si un film ne marche pas, c'est un problème qui se pose au seul niveau du film lui-même. La publicité est la même pour tous les films. Si un film ne marche pas dans les grandes salles, on le sort en seize. Le marché est assez vaste pour permettre ce système de distribution bureaucratique/non-commerciale. C'est possible surtout dans la mesure où un film brésilien ne dépasse pas 60 ou 70 000 dollars. Donc, on montre tous les films.

Cahiers Quelles ont été les réactions du public brésilien à « Terre en transes » ?

Rocha C'est assez complexe. J'ai eu des expériences très différentes avec « Le Dieu Noir » et avec « Terre en transes ». « Terre en transes » a très bien marché à Rio et à São Paulo, les deux plus grandes villes. Cent mille entrées à Rio, cent mille à São Paulo, pour nous c'est beaucoup. Mais ça n'a pas marché en province, dans l'intérieur du pays. Pour le « Dieu Noir », ç'a été le contraire : le film n'a pas très bien marché dans les deux villes mais a eu un grand succès en province.

Cahiers Ces films ont-ils provoqué des réactions quant à leur sens politique ?

Rocha « Terre en transes » a suscité un grand nombre de polémiques. La discussion est d'ailleurs sortie du cadre cinématographique. Le film a été discuté au Sénat, à la Chambre des députés, les journaux politiques lui ont consacré des éditoriaux. La gauche académique a attaqué le film en disant que c'était un film fasciste, l'extrême-gauche a dit que c'était un film révolutionnaire. Quand le film est sorti, j'étais en Europe. A mon retour, quand j'ai vu le dossier de coupures de presse, j'ai été très étonné. Mais la discussion n'a pas dépassé les limites des villes. En province, les gens n'ont pas compris le film.

Cahiers Pourquoi, à votre avis ?

Rocha Ce n'est pas un film très organisé. Je n'ai pas voulu résoudre des problèmes au niveau théorique, faire un film utopique, donner des avis politiques en fonction de la mode politique brésilienne. Economiquement et politiquement, le Brésil est un pays très particulier en Amérique latine. Les théories socio-politiques y changent chaque mois, ce qui fait que les sciences politiques sont toujours en retard. La politique change sans cesse. On ne peut pas connaître la réalité, qui se révèle chaque fois plus étonnante. C'est pour cela que le film n'a pas été vraiment prémédité théoriquement, aussi bien au niveau du tournage que du montage. C'est moins un film didactique qu'un film polémique, d'agitation.

Cahiers Avez-vous fait « Antonio-das-Mortes » en réaction contre « Terre en transes » ?

Rocha Non. « Antonio-das-Mortes », pour moi, cela représente un premier effort vraiment cinématographique. De plus, ce sont les problèmes de la terre où je suis né. C'est très lié à mon enfance et à ma vie. Bien que « Terre en transes » ait été le plus attaqué par la critique, c'est pour moi mon film le plus important. « Antonio » a été le plus facile à faire. « Terre en transes » correspond à une expression plus profonde de ma vie, à une opération plus intellectuelle. « Antonio », lui, rejoint une certaine tradition culturelle et cinématographique. C'est une discipline très différente de celle qui est à l'origine de « Terre en transes ». Au Brésil, il y a toutes les données du western déjà et un film comme « Antonio-das-Mortes » va dans cette direction.

Cahiers « Antonio-das-Mortes » et les cangaceiros, au Brésil, est-ce que cela appartient au passé, au mythe dépassé ou est-ce que cela correspond à une force réelle qui se prolonge, sous forme de mythe actif ?

Rocha Cela correspond encore à une réalité, à tel point que j'ai pu trouver une justification concrète à la réalisation du film. Le personnage qui est à l'origine de Antonio-das-Mortes existe, il a environ soixante-dix ans et s'appelle José Rufino. Je l'ai rencontré et j'ai parlé avec lui. L'acteur qui joue son rôle l'a écouté lui aussi et s'est servi de ce qu'il a appris pour créer le rôle. D'ailleurs on peut le voir, ce personnage, dans un court métrage de Gil Soares. Il a tué plusieurs cangaceiros. Avant de faire le « Dieu Noir », j'ai fait des recherches et je l'ai rencontré. Il m'a tout raconté, même le sujet du « Dieu Noir ». Toute la deuxième partie a été faite d'après ce qu'il m'a dit. C'est un personnage étonnant parce qu'il ne raconte jamais deux fois de la même façon la même histoire. J'ai été fasciné et peu à peu nous sommes devenus amis. Quand j'ai voulu faire « Antonio-das-Mortes », j'ai appris qu'un nouveau cangaço avait surgi dans une région du Pernambouc et j'ai lu dans le journal que lui, Rufino, y était allé, alors que toute la police n'arrivait pas à attraper ce cangaceiro qui s'appelait Zé Crispin.

Cahiers Cela se passait quand ?

Rocha L'année dernière. Il est allé arrêter le « pistoleiro ». Une autre fois, il m'a amené jusqu'à une ville qui s'appelle Santa Brigida. Là vivent plusieurs bandits professionnels. Lui, il peut y aller. Il m'a expliqué : « Ces bandits sont mes amis. Ils savent que je ne tue pas pour l'argent. Aussi je suis le seul policier à pouvoir entrer ici. » J'ai donc vu ces bandits et maintenant j'aimerais faire un film sur eux. Ils sont d'ailleurs différents des cangaceiros. Ce ne sont pas non plus des gangsters, ils ne font pas de hold-up, ils ne cherchent pas non plus à se procurer de l'argent. Ils sont salariés et au service des forces politiques en présence. Les anciens partis libéraux les engagent (1) pour empêcher les élections, pour tuer les candidats.

Cahiers Mata Vaca, le sbire du Coronel, dans « Antonio », n'était-ce pas déjà un personnage de ce genre-là ?

Rocha Oui, c'est un personnage que j'ai connu. Il a tué un de mes parents quand j'étais enfant. Plus tard, c'est un de mes cousins qui l'a tué.

Cahiers Si le personnage qui a servi de modèle à « Antonio-das-Mortes » voyait ce film dans lequel Antonio change de camp, comment réagirait-il ?

Rocha Il réagirait très bien, parce que lui aussi change de camp très souvent. Il a déjà travaillé au service de plusieurs intérêts... Je parlais tout à l'heure de la ville de Santa Brigida dont le chef est mort l'année dernière. Il s'appelait Pedro et Sergio Muniz a tourné un documentaire sur lui. Sur le plan des rapports mystiques, il y a là un mélange de catholicisme et de protestantisme. De ce point de vue là ils sont tous solidaires. C'est pour ça qu'Antonio dit au professeur : « Les affaires politiques sont vos affaires, mes affaires sont les affaires de Dieu. » Il ne devient pas un personnage révolutionnaire, son changement est plus une affaire de morale que de politique. Il est simplement un type de classe moyenne, mais au Brésil le prolétariat et la classe moyenne, c'est à peu près la même chose. Il en a tous les complexes, la mauvaise conscience, etc. Quand il est touché par le mythe de la Sainte, c'est une réaction qu'il m'est difficile d'expliquer, très subjective. Bien que je sois de formation protestante, je suis surtout fasciné par l'esthétique du catholicisme. Je suis athée, mais tout ce qui touche à la religion noire me touche beaucoup : sa mise en scène. A Bahia, par exemple, la civilisation noire a réussi à imposer ses religions, sa cuisine, sa musique, ses danses. Même politiquement, elle a résisté à la dictature de Vargas par une véritable guerre clandestine (2).

Cahiers Quelqu'un qui venait de voir le « Dieu Noir » à la cinémathèque demandait : « Comment peut-on concilier la révolution et le folklore ? » En fait c'est parce qu'il s'agit d'un instrument de résistance culturelle aussi bien que politique.

Rocha Les plus grandes rebellions de l'histoire brésilienne sont des guerres que les Noirs et les mystiques paysans ont menées au temps de l'esclavage. Les plus célèbres sont celles des « Zumbi de Palmares » (noire) et Canudos (mystique/paysanne).

Pierre Kast On pourrait aussi citer la fédération des paroisses de la Macumba qui sont au nombre de 30 000 enregistrées légalement, plus dix mille illégales, ce qui fait qu'il y a environ cinq millions et demi de fidèles. Ils se réunissent deux fois par semaine et constituent la plus forte organisation de résistance culturelle depuis l'esclavage



Lorival Parisi, dans « Antonio-das-Mortes », de Glauber Rocha

jusqu'à maintenant.

Cahiers On retrouve là ce qui apparaît déjà dans les « Maîtres fous » de Jean Rouch. La force noire existe non pas parce qu'elle se détache de la religion, mais au contraire parce qu'elle se resserre autour de sa religion et de ses mythes.

Kast C'est d'autant plus vrai que ces religions noires du Brésil sont venues dans les caves des bateaux négriers. Elles ont servi de ciment à la résistance intellectuelle et morale du Noir. Alors qu'aux Etats-Unis, les Noirs ont eu leur culture détruite. Ils se sont christianisés et les traces de religion noire peuvent se retrouver dans le negro-spiritual mais pas de façon consciente et organisée. La macumba en revanche a organisé cette résistance.

Cahiers Vous parliez du personnage d'Antonio-das-Mortes et vous disiez que les gens comme lui ont plusieurs fois changé de camp. Mais ils ont toujours changé **du côté** de la réaction...

Rocha Un paysan n'a pas grand choix. Il devient bandit, ou il meurt de faim, ou il devient ouvrier à São Paulo comme dans « Tropici » de Gianni Amico. Pour lui cette profession de tueur est parfaitement normale. Il ne tue pas pour voler. Il est payé pour tuer et il a en même temps un sens très aigu de l'honneur, qui est parfois plus fort que sa conscience professionnelle. Ainsi, pendant la grande guerre de Canudos, un grand nombre de « jagunços » ont abandonné leur profession et ont rejoint le grand chef Conseilheira pour résister contre l'armée. Ces réactions sont en fait très sentimentales et morales, un peu comme celles du chauffeur de camions dans le film de Ruy Guerra. D'ailleurs, j'ai tourné mon film au même endroit, à Milagres (3), parce que de telles histoires sont fréquentes dans cette région. C'est la même force qui pousse le chauffeur de « Os Fuzis ». Ces réactions sont aussi surprenantes que celles qui font que la gauche au Brésil peut passer à droite et la droite à gauche. Je ne suis pas expert en sciences politiques, mais j'ai parlé avec des spécialistes et avec M. Furtado, qui est le plus grand économiste pour l'Amérique latine, et il me disait que le Brésil, de ce point de vue là, est le pays le plus surprenant d'Amérique latine. Aussi, au Brésil, il semble que toutes les réactions politiques soient très aberrantes.

Cahiers A cela il faut ajouter le rapport avec l'impérialisme américain qui oblige parfois certains militaires à s'opposer aux Etats-Unis.

Rocha C'est l'étrange nouveauté du Pérou. Tous les chemins sont valables pour ouvrir les voies de la libération. Je rappelle le poète portugais Pessoa : « Tout vaut la peine quand l'âme n'est pas petite »... Dans « Antonio-das-Mortes », je voulais montrer, précisément, comment deux personnages arrivent à l'action par des chemins différents. Le professeur et Antonio-das-Mortes aboutissent à un massacre total dirigé contre l'oppression mais leurs motivations sont totalement différentes. Ils n'ont pas d'idées théoriques, de ligne directrice. Je suis contre le prosélytisme.

Cahiers Cela rejoint ce que vous disiez à propos de « Os Fuzis ». Quand Ruy Guerra montre le chauffeur (qui est d'abord donné comme un exploitant) se retournant à la fin contre l'armée, c'est une réaction très personnelle et donc très limitée.

Rocha Oui. Je voudrais que l'on comprenne bien que les théories politiques sur l'Amérique latine sont souvent à l'origine de grands malentendus et d'attitudes très démagogiques. Phraséologie de gauche, procédés de gauche, moralisme de gauche, etc., ce qui aboutit souvent à un aspect très folklorique. La maturation politique du peuple brésilien, à mon avis — et c'est aussi l'avis d'autres personnes —, ne se fera pas grâce à une éducation politique traditionnelle. Il y aura une explosion révolutionnaire, malgré toutes les contradictions qui sont propres au Brésil, et en tenant compte bien sûr d'une certaine culture politique, mais il ne faut pas croire qu'on arrivera jusque-là après avoir éduqué tout le peuple. La force noire qui est une force de mysticisme ne concerne pas seulement les paysans. Qu'il s'agisse des bourgeois ou des aristocrates, personne au Brésil n'est tout à fait étranger aux choses de la macumba et du mysticisme. Ce côté sentimental et sanguinaire du Brésil est bien sûr un défaut, un obstacle, mais ça peut devenir une qualité...

Cahiers Ne pensez-vous pas que ce « spontanéisme », cette absence de schémas, théoriques, pourraient entraîner le Brésil à des réactions aussi désastreuses que celles qu'a montrées Solanas pour l'Argentine ?

Rocha Je pense qu'il faut faire les choses. C'est ce que pensait Kubitschek quand il disait : « Il faut faire Brasilia ». Les économistes disaient que Brasilia serait l'échec économique du Brésil. De fait, la dévaluation a été telle que ça a provoqué une crise économique. Mais Brasilia a été la révolution culturelle du Brésil ; après cela, le Brésil a pu se débarrasser de son complexe du colonialisme. L'éveil politique et la conscience du sous-développement datent de Brasilia. Ce qui est assez contradictoire car Brasilia c'était une sorte d'Eldorado, la possibilité pour les Brésiliens de créer eux-mêmes quelque chose. Si je parle de ça, c'est aussi parce que le cinéma brésilien est né avec Brasilia alors que personne n'y croyait. L'université moderne, les sciences politiques, tout cela est apparu avec Brasilia. Même la rebellion de l'Eglise moderne s'inspire de cela. Brasilia a provoqué une inflation très grande, mais toutes les grandes perspectives brésiliennes sont apparues avec Brasilia. En fait, même si le Brésil a un gouvernement fasciste, c'est le pays le plus révolutionnaire de toute l'Amérique latine. Tout change, bouge sans cesse. Même les bourgeois nationalistes, militaristes, puisque ce sont eux qui sont amenés à se défendre des Etats-Unis. C'est la grande bourgeoisie brésilienne qui entre en conflit grave avec l'impérialisme américain et qui perd chaque fois un peu de sa condition réactionnaire. Le pays est en marche dans une direction révolutionnaire. C'est pour cela que, bien que ne voyant pas précisément le type de révolution qui aura lieu au Brésil, je peux affirmer qu'elle sera d'un type très original...

Cahiers Dans « Antonio-das-Mortes », le Noir qui, au début, est le plus respectueux, le plus résigné, est celui que vous chargez justement, à la fin, de combattre le dragon avec la lance...

Rocha Ça, c'est parce qu'au Brésil le Noir s'est battu contre l'esclavage, a toujours été un guerrier très brave.

Cahiers Comment se justifie l'allusion à la légende de Saint Georges ?

Rocha En portugais, le premier titre était « O Dragao da Maldade contra o Santo Guerreiro », c'est-à-dire « Le Dragon de la méchanceté contre le Saint Guerrier ». Malheureusement j'ai dû en changer. Mais la légende de Saint Georges et du dragon est très populaire au Brésil. De plus, il y a un rapport avec certains mythes africains. Saint Georges correspond dans la religion africaine à Oxosse, dieu de la chasse. Tout le film est une discussion du saint guerrier et du dragon. C'est pour cela que j'ai tourné en direct. Je ne voulais pas être limité comme dans le film de fiction dramatique traditionnel. J'ai choisi des acteurs très sensibles au problème et j'ai beaucoup parlé avec eux. Le fait qu'il soit tourné en direct a permis au film de se développer au niveau de chaque personnage. C'est dommage que vous ne puissiez pas comprendre le film en portugais. Chacun mène son monologue, le développe. Ce qui permet une relation très profonde du comédien à son personnage dans le cadre de cette dialectique du saint guerrier et du dragon. En même temps, cela élimine tout le schématisme des films révolutionnaires traditionnels. J'ai laissé toute liberté au niveau des dialogues, mais au montage, en revanche, j'ai adopté une discipline très rigoureuse. J'ai choisi des plans chargés du point de vue informatif. Certains sont peut-être trop chargés, mais je ne voulais pas supprimer ces informations, je voulais faire le contraire de « Terre en transes », établir d'autres rapports dialectiques entre le montage et le monologue. Et je crois que le film est d'autant plus efficace qu'il permet la communication avec des publics très différents. A mon avis, le film politique ne doit pas s'accompagner d'une trop grande systématisation, sauf dans le cas où l'on veut faire un film didactique. Moi, je préfère le cinéma polé-



ODETE LARA, JOFRE SOARES ET HUGO CARVANA DANS « ANTONIO-DAS-MORTES ».



OTHON BASTOS DANS « ANTONIO-DAS-MORTES ».

mique, où tout est mobile. Je me demande toujours, à propos d'Eisenstein par exemple — et vous parlez beaucoup d'Eisenstein en ce moment —, et c'est la même chose avec le théâtre de Brecht, je me demande si tous les auteurs peuvent utiliser leurs théories. J'ai peur qu'au Brésil une systématisation vienne briser l'élan créateur, surtout si la création est d'abord chaotique ou spontanéiste. Il peut en sortir autre chose. Je ne suis pas sûr de tout cela... J'en ai parlé avec Godard, qui m'a dit : « Au Brésil, vous devez détruire le cinéma ». Je ne suis pas d'accord. Chez vous, en France, en Italie, vous pouvez détruire. Mais nous, nous en sommes encore à construire, à tous les niveaux, langage, esthétique, technique... A l'origine, il y a un malentendu. Au début nous étions tous très eisensteiniens. Les premiers films du cinema nôvo étaient très eisensteiniens. En fait, nous souffrions encore de divers complexes colonialistes. Tout le monde parlait de Bazin. Donc nous sommes devenus plus discursifs. Mais je ne le regrette pas, parce que cela fait partie de notre éducation. Nous étions ignorants de tout ce qui se passait au cinéma, nous avions du retard. Aussi avons-nous été critiqués de toutes parts. Hirszman, par exemple, qui est de formation eisensteinienne, a fait un film, « Pedreira de São Diogo », que je considère comme une magnifique illustration de certaines théories d'Eisenstein. Il a fait ensuite un autre film, « Maioria absoluta », qui ne correspond pas vraiment à ses conceptions. Il a fait aussi un très beau film, « La Morte », un film proche de Dreyer. « La Morte » est un film masochiste et très beau. Au Brésil, ce film a été démoli, puis l'Europe l'a découvert. Moi aussi, d'ailleurs, j'aime Eisenstein, mais à un moindre degré que Hirszman, parce qu'il a un sens dialectique plus profond que le mien. J'ai été sous l'influence eisensteinienne, et aussi sous l'influence du cinéma italien et de la Nouvelle Vague. Je pense à un film comme « Ganga Zumba », au niveau du style. Diegues a essayé là d'avoir un style plus personnel. L'influence d'Eisenstein s'est exercée, mélangée à d'autres influences. Ce film a été très critiqué aussi bien en Europe qu'au Brésil. En fait, nous avons oscillé entre des situations extrêmes. Mais Diegues sait qu'il cherche une expression plus profonde et moins calligraphique. Pour moi, « Ganga Zumba » est un **très beau film brésilien.** D'abord et surtout, sous le coup de cette pression colonialiste qui peut en un sens être un élément positif, d'un point de vue dialectique. « Os Fuzis », de Guerra, est aussi un film très eisensteinien dans un certain sens. Quand j'ai vu ce film la première fois, je n'ai pas compris. J'en ai parlé à Guerra. La mise en scène est étonnante mais il y a une contradiction qui ne me plaît pas entre le sujet de fiction très traditionnel et la mise en scène très moderne. Le décalage me gêne. Mais dans un certain sens, très eisensteinien, Guerra est allé très loin.

Cahiers Est-ce que « Macunaima » et « Brésil An 2000 » s'inscrivent dans la ligne dont vous parlez ?

Rocha Pas dans la ligne eisensteinienne, mais plutôt dans une tendance que l'on appelle là-bas le « tropicalisme ». Sans parler de lecture et de montage, ces films sont assez étonnants du point de vue de la structure dramatique et de la mise en scène. Quant au montage, ce sont des films assez épurés. La conception surtout est étonnante, tout se passe dans le cadre. Le dernier Dos Santos, « O Alienista », est aussi « tropicaliste » (4). Mais dans le dernier film de Diegues, « Os Herdeiros », on retrouve tout cet esprit eisensteinien dont je parlais. Mais ce malentendu fait partie du processus.

Cahiers C'est un processus normal puisque, même en France, l'I.D.H.E.C. apprenait à ses élèves à faire du sous-Eisenstein. Parce qu'il avait écrit des théories sur le montage, etc., on s'était dit : Eisenstein a réfléchi sur le cinéma, c'est un théoricien du cinéma, c'est le plus grand formaliste... On croyait donc qu'on pouvait prendre la forme, la débarrasser de ce qui était dessous et appliquer les schémas. Alors qu'Eisenstein a très bien décrit que ses procédés formels étaient en correspondance étroite avec une réalité sociale, historique, etc., et donc prévu que, ne retenir que les procédés formels, cela donnait les films réalisés à l'IDHEC il y a dix ans, et tous faisaient le même film, avec le même montage, etc. Mais de « Barravento » à « Antonio-das-Mortes », on sent que vous vous débarrassez d'un apprentissage eisensteinien, quitte à le retrouver après, comme Godard par le détour de Griffith.

Rocha C'est la même chose qui se passe avec le théâtre de Brecht, surtout dans les pays sous-développés. On dit : voilà Brecht, et toutes les pièces sont montées selon les principes de mise en scène, de distanciation, de Euripide à Ionesco... Les acteurs immobiles, la mise en scène est pauvre. Alors que Brecht lui-même a dit que parfois la théorie... Au Brésil, il y a un metteur en scène qui s'appelle Martinez. Il a monté une pièce d'après Osvald de Andrade, « O rei da vela » (15), il a étudié le théâtre de boulevard, il a oublié Brecht, et la pièce est fantastique, très brechtienne. Il a tout retrouvé, en se coupant pourtant de tout ce brechtisme, et a fait un spectacle étonnant, fantastique. Au cinéma, c'est la même chose. Dans les festivals, à Cannes, à Pesaro, même à la Semaine de la critique, on a l'impression de découvrir le cinéma d'une société anonyme de style et de pensée. Le godardisme, par exemple, qu'on retrouve partout. Et même du point de vue technique ce n'est pas réussi. C'est superficiel. C'est le cas dans le cinéma indépendant de plusieurs pays. Il n'y a pas l'esprit, il n'y a rien. Maintenant, il va y avoir la mode Straub. J'ai déjà parlé à plusieurs jeunes cinéastes qui m'ont dit : je vais tourner mon film avec des gros plans de trente, cinquante minutes. Après la mode Straub, il y aura sans doute la mode Jancso. Les jeunes cinéastes devraient comprendre que Straub est important parce que c'est un créateur original et que la prolifération des styles individuels est la chose la plus importante pour que le cinéma puisse se développer.

Cahiers Ce que vous dites est juste. Ces jeunes cinéastes prennent Godard, Straub ou Eisenstein comme des faits. Ils oublient qu'il leur faudrait refaire le chemin de Godard, Straub et Eisenstein. Godard est peut-être venu de Rossellini et de Dreyer, Straub de Lumière et de Dreyer. Eisenstein, lui, est venu du cirque, du music-hall et du vaudeville, et celui qui fait du vaudeville au Brésil, c'est peut-être lui qui retrouve Brecht, et Eisenstein.

Rocha Oui, c'est un rapport que l'on retrouve entre le cinéma espagnol et le cinéma mexicain ou argentin : le buñuelisme dans ses manifestations les plus superficielles. Je trouve que même vous, aux Cahiers, qui avez une influence très importante, devriez combattre ça. De jeunes cinéastes, dans plusieurs pays, tombent dans ce piège, sont victimes de malentendus, perdent de l'argent, leur talent. J'ai vu, par exemple, un film allemand qui s'appelle « Scènes de chasse en Bavière », de Peter Fleischmann, qui est le premier film allemand d'après-guerre. Barbare, sale, sans complexes devant la Nouvelle Vague.

Cahiers Vous êtes pourtant le pays d'Amérique latine où l'on sent le moins cette « culturisation » européenne, et quand on compare à l'Argentine, à Solanas par exemple, on a le sentiment que ça représente une force pour vous. Vous êtes moins colonisés culturellement.

Rocha Nous sommes quand même très colonisés. Parce que tout le langage cinématographique est venu de l'étranger. Le problème se situe davantage au niveau des cinéastes qui débutent. Dans les premiers films — je ne parle pas des films de Dahl, qui mène une réflexion critique sur le cinéma plus profonde — les influences sont sans doute plus authentiques, ça correspond à une sorte d'exorcisme : nous critiquons cette attitude, eux-mêmes se critiquent et luttent. Ce n'est pas un anticolonialisme chauvin. En fait, il s'agit de chercher le dialogue, d'établir une polémique sur tous les problèmes, une polémique qui serait plus marquée, c'est-à-dire débarrassée des données démagogiques de notre part, et paternalistes de l'influence européenne et de la culture dominante. De ce point de vue, je trouve que le Brésil est allé plus loin que les autres pays d'Amérique latine, du Tiers monde et même que certains

pays moins développés d'Europe. D'abord du point de vue critique, sans qu'il y ait mystification, et du point de vue politique sans démagogie. Par exemple à Cannes, cette année, j'ai présenté mon film, qui correspond à une expérience personnelle, parce que je pense qu'il était important de le présenter, même dans un festival contesté : pour exercer des pressions indirectes vis-à-vis de la censure et de problèmes que nous avons au Brésil et aussi pour nous ouvrir le marché. C'était important pour nous. Aussi, quand j'ai été sollicité par certains cinéastes à mon arrivée à Cannes pour participer à des manifestations extra-cinématographiques, j'ai refusé. J'avais accepté l'invitation d'un festival bourgeois et il était à mon avis plus important de manifester, de protester sur l'écran en montrant mon film. J'aurais pu, bien sûr, jouer au Che Guevara sur la Croisette. Mais je respecte la mémoire du Che et je trouve criminel d'utiliser le Che pour des démonstrations superficielles. Peut-être même que si j'avais bien fait ça — chanter l'Internationale, aller au festival sans cravate comme certains, protester, etc. — j'aurais obtenu le Grand Prix. Mais je trouve tout ça ridicule. Je n'étais pas obligé d'aller à ce festival, mais j'avais parfaitement conscience de ce que ça représentait pour le cinéma brésilien d'y aller. Ou alors il faut y aller mais refuser l'invitation du festival, ne pas aller à l'hôtel payé par le festival, ne pas présenter le film.

Cahiers C'est ce qui s'est passé à Venise où vertains cinéastes avaient leur film en compétition et, hors du festival, disaient : « Il faut détruire le festival ». Ce qui nous apparaissait comme une contradiction flagrante. Ayant choisi d'avoir le film dans le festival, ils ne voulaient pas se rendre compte qu'il était possible d'agir à l'intérieur, mais qu'il n'était pas possible d'être à la fois dedans et dehors. Ce qui ne résoud d'ailleurs pas une fois pour toutes le problème de l' « entrisme » qui peut très bien échouer.

Rocha Oui, des situations aussi confuses empêchent de mener à bien un travail. Il y a des impuissants qui passent leur temps à exercer leur terrorisme. Je méprise ce genre de gens. Après avoir fait « Terre en transes » — c'est un problème très personnel — j'étais complètement débarrassé de ce conflit. Si l'on pense que le cinéma est une chose importante, un phénomène important dans une civilisation, on travaille... Moi, en tout cas, je travaille complètement à l'intérieur du cinéma brésilien. Nous organisons le cinéma brésilien à plusieurs niveaux, indépendamment même du cadre du régime politique. Au temps de Goulart, par exemple, nous ne travaillions pas avec l'Etat. Maintenant, on voit le problème du cinéma se poser en Algérie, à Cuba ou même dans des pays socialistes. Surtout à Cuba, qui n'avait pas de tradition cinématographique, commencent de surgir de nouveaux cinéastes. A Cannes, j'ai vu un film, « La Première charge à la machette », de Gomez. C'est un vrai film révolutionnaire, très libre, qui aurait pu être fait dans n'importe quel pays. Le cinéma cubain est un cinéma socialiste, antifasciste.

Cahiers Les Cubains ont mis longtemps à démarrer.

Rocha Ils ont commencé à zéro, mais ils sont en train de construire une nouvelle cinématographie. Le travail que nous faisons au Brésil est très dur, il s'agit de détruire cette dictature de la production, complètement, en remplaçant par exemple les producteurs par des administrateurs, de séparer la création des problèmes d'argent, et de permettre au metteur en scène de devenir un producteur-créateur. Les problèmes d'argent ne sont plus alors qu'une affaire bureaucratique confiée à des techniciens, à des spécialistes de l'économie. Nous allons faire en sorte que dans toute l'industrie du cinéma brésilien se développe cet esprit né du cinema nôvo. Aujourd'hui, même les vieux producteurs commencent à comprendre que nous avons raison. Nos films marchent bien au Brésil, nous commençons d'en vendre sur le marché international. Si nous réussissons — et quel que soit l'avenir du Brésil, qu'il devienne capitaliste, libéral, socialiste, chinois ou soviétique —, nous aurons installé une nouvelle tradition qui évitera au cinéma de tomber sous le coup d'une sorte de fascisme, d'une systématisation à base de préjugés absurdes. Nous pensons beaucoup aussi au problème de la télévision, qui va devenir très importante. L'autre problème, c'est celui de la création, et là c'est un problème que je crois très individuel.

Cahiers Lorsqu'on parle du cinema nôvo, les gens se partagent selon deux thèses. Certains disent : si le gouvernement brésilien laisse se faire ces films — même s'il gêne un peu leur distribution —, c'est qu'il les juge sans danger pour lui. D'autres se demandent au contraire : si le gouvernement sait que vous représentez pour lui un danger, comment joue-t-il par rapport à vous ? Et comment jouez-vous par rapport à lui ?

Rocha Au temps de Goulart, et même au temps de Kubitschek, nous n'avions jamais de rapport avec l'Etat. Au temps de Goulart, nous avions même la possibilité d'être au pouvoir : Goulart a nommé Nelson dos Santos à la présidence du Groupe Exécutif du Cinéma. Nelson a rejeté cette nomination, disant: « Il ne faut pas travailler avec l'Etat, il ne faut pas créer d'institution cinématographique au Brésil ». Nous avons donc travaillé en dehors de tout cela, financés par des banques appartenant à des bourgeois progressistes qui nous ont prêté de l'argent avec un taux d'intérêt très élevé, de 4 % au moins. Il s'agissait de prêts, pas de subventions. L'Institut de cinéma national a continué de nous combattre. C'est une situation de guerre constante. D'un côté, il y a la censure, politique et morale, qui nous attaque. De l'autre côté, il y a le terrorisme de la gauche verbaliste, qui veut nous donner des orientations politiques. Pour nous, l'avant-garde appartient à la pratique. L'existence du cinema nôvo au Brésil est un défi aux défaitistes. Nous sommes organisés, nous sommes capables de soutenir la lutte. L'Institut national voudrait prendre à son service les metteurs en scène, mais en même temps il refuse les films que nous faisons. Nous n'avons donc aucun rapport avec l'Institut, sauf des rapports administratifs parce qu'il faut un certificat de qualité pour que le film puisse être projeté.

Cahiers Pour vous, donc, ce qui reste le plus important ce n'est pas qu'il y ait un film fait, mais des dizaines de films. Qu'ils soient bons ou moins bons, la question ne se pose pas.

Rocha Oui, ma grande discussion avec la critique brésilienne part toujours de là : un film brésilien peut être un échec pour son auteur, mais il n'est jamais un échec du point de vue du progrès. C'est une sorte de doping quantitatif.

Cahiers A propos de la religion noire, vous avez dit que vous étiez fasciné par la mise en scène de la religion des Noirs. Vous avez dit aussi que vous étiez d'origine protestante mais que vous étiez fasciné par le catholicisme. Le rapport entre les deux, c'est que le catholicisme est également une mise en scène de la religion.

Kast Pour en revenir à « Antonio-das-Mortes » et au mythe de Saint Georges, il faut préciser qu'un certain nombre de dieux de la religion noire se sont installés et cachés derrière un certain nombre de saints chrétiens. A Bahia, le dieu de la chasse, Oxosse, est caché derrière Saint Georges. A Rio, dans la Macumba, c'est Ogun, dieu du fer et de la guerre, qui est caché derrière Saint Georges, mais la statue de Saint Georges, en tant que mythe populaire, se trouve sur tous les autels de la Macumba. Sur chaque autel, il y a donc la statue de Saint Georges, mais ce n'est pas Saint Georges, c'est Ogun ou Oxosse. On comprend ainsi comment le mythe chrétien et les vieilles théologies noires se sont imbriqués et comment la théologie noire s'est cachée derrière la théologie chrétienne.

Rocha La mise en scène du protestantisme est très schématique. Ce que j'ai gardé du protestantisme, c'était le côté prophétique, mais je trouve plus fascinantes la mise en scène de l'église catholique et celle de la religion noire. Il y a aussi que la religion noire a créé au Brésil son théâtre, sa structure dramatique, sa technique d'interprétation, sa culture, sa musique... La mobilisation est toujours un problème de mise en scène. Pour Martinez, le plus grand metteur en scène de notre époque est



«ANTONIO-DAS-MORTES»



« GANGA ZUMBA », DE CARLOS DIEGUES. (EN BAS A DROITE, ON VOIT LA CLASSIQUE ESTAMPILLE DE LA CENSURE POUR LES PHOTOS D'EXPLOITATION.)

Mao. Je ne suis pas musicien, mais tous les Brésiliens sont musiciens. Je ne joue pas, mais j'ai une facilité de réception des phénomènes musicaux. Je voudrais faire un film complètement musical, pas chanté mais avec une structure musicale, avec un montage dans des projections et des espaces musicaux, entre les deux grandes tendances de la musique brésilienne, la musique classique d'un Villa-Lobos et la musique très moderne de Marlos Nobre. C'est le seul qui fasse de la musique électronique et qui, malgré l'utilisation de procédés très modernes, n'obtienne pas seulement un son mécanique. C'est dans la musique brésilienne qu'on retrouve la véritable histoire et la véritable sociologie du Brésil, bien plus que dans les livres. Les Noirs, les auteurs de samba à Rio, ce sont eux qui ont fait l'histoire du Brésil et la critique de tout. On retrouve même dans cette musique les structures mentales du peuple. Veloso et Gil (musiciens de culture bourgeoise) sont au point de convergence de tout cela. Autant du point de vue de la poésie que de celui de la musique, ce sont les artistes les plus avancés du Brésil. Là, on découvre quelque chose de vraiment nouveau et pas seulement dans les limites de la musique brésilienne. Veloso et Gil ont réussi à faire en même temps la critique de la musique traditionnelle du Brésil, la critique de la musique américaine, de la musique de colonisation qui arrivait au moyen des films, ils se sont imposés comme des sortes de Godard de la musique. Ce qu'ils arrivent à faire est vraiment fantastique... Et pour ça, ils sont encore en prison. Ce que des gens appellent dans mon film du folklore, ce n'est pas tout à fait du folklore... Une fois de plus, on revient à Eisenstein et à Brecht. Quand « Le Dieu noir » est sorti, des critiques ont dit « C'est du Nô ». D'autres ont dit « Non, c'est du Kabuki ». En fait, ce n'est ni l'un ni l'autre. La tradition des représentations populaires, qu'elle soit japonaise, indienne, qu'il s'agisse des mystères du Moyen Age, tout cela c'est la même chose. Simplement, il y a des variations. Au Brésil, surtout chez les Noirs, il y a cette représentation de leur propre histoire. Quant je rencontre cet aspect, ce n'est pas du folklore, ce n'est pas davantage pour appliquer avec précision les théories de Brecht... « La Bonne Ame de Se-Tchouan », par exemple, c'est tout à fait naturel et ce n'est pas par hasard que Brecht a fait des pièces qui se situent en Asie... Moi, j'essaye de faire un cinéma musical, pas par le son mais par toute une structure de représentation. C'est très difficile mais c'est ce qui m'intéresse au cinéma. C'est pour cela aussi que j'aime beaucoup un certain cinéma, que l'on pourrait appeler un cinéma-opéra : Welles, Eisenstein... Il ne s'agit même pas d'une fascination intellectuelle mais d'un lien réel et direct. J'aime beaucoup « Ivan », Nevsky », « La Ligne générale », mais ça n'a rien à voir avec nous, pas plus que le Kabuki, que Brecht ou autre chose. Au niveau des acteurs, par exemple, si j'applique une technique d'interprétation, de représentation épique, c'est seulement pour les personnages populaires qui sont engagés dans un tel processus. Par exemple, dans « Antonio-das-Mortes », il y avait des acteurs qui travaillaient avec un texte écrit et d'autres qui travaillaient en direct, pour éviter toute systématisation. Quand on arrive là, c'est presque un documentaire. C'est ce qui s'est passé avec « Terre en transes », plusieurs personnes ont dit que c'était une invention surréaliste alors que « Terre en transes », c'est un film documentaire très vrai. Et si on étudie la technique, encore que le style soit très inégal, on remarque que la caméra, dans des plans très différents, a une position de caméra documentaire. Je voudrais qu'on tienne compte de ce regard-là. Il n'y a pas d'invention surréaliste, ce n'est pas du buñuelisme. J'ai filmé les journaux, les émissions de télévision... Et même au Brésil on a dit que c'était une invention. Si le film avait un propos chronologique, dans une fiction réaliste, ce serait bien, mais comme j'ai choisi des communications dissymétriques, on a confondu ça avec la mise en scène du film et on a vu le film comme une chose baroque, alors qu'en fait le montage est très clair, c'est plus proche d'un tableau de Mondrian que d'une sculpture baroque. Il y a eu confusion entre scénographie et montage...

Cahiers Ce qui m'a frappé quand j'ai vu « Barravento », c'était justement que les gens à la sortie disaient : « c'est un film très formel ». C'est peut-être encore très composé, très influencé par Eisenstein, mais ce que c'est au contraire, c'est un documentaire sur les corps, les gestes, du cinéma direct sur des gens qui créent eux-mêmes leur propre représentation.

Kast C'est encore plus évident dans « Antonio-das-Mortes », avec toute la fête dans la falaise...

Rocha Dans « Antonio-das-Mortes », il y a une séquence que je préfère, celle du combat entre le cangaceiro et Antonio-das-Mortes. Eh, bien ! ça, ce n'est pas une mise en scène que j'ai inventée. Je devais tourner à quatre heures de l'après-midi, il n'y avait plus de soleil. J'ai dit : « Nous n'allons pas tourner ça maintenant, nous sommes fatigués... » Et puis, le lendemain, à sept heures du matin, j'ai dit à l'équipe : « Bon, nous allons tourner le combat de Saint Georges et du dragon ». J'ai parlé avec eux, et il y avait une vieille dame qui a dit : « Ah ! le combat, je me souviens, je connais une chanson ». Puis une autre vieille dame a dit : « Je connais une autre chanson ». Au moment où elle commençait de chanter, nous nous sommes tous disposés pour voir le combat. En même temps, certains acteurs se sont mis à bouger sous l'effet de la musique, et j'ai vu la représentation. J'ai mis là les acteurs, les personnages du film. Ça été mon unique intervention. J'étais à la fois spectateur et participant. Ils ont tous trouvé leur place naturellement. On a tourné tout un plan, il n'a pas été nécessaire de couper, c'était très vrai, même au moment où Antonio-das-Mortes blesse le cangaceiro : c'est eux qui en ont décidé ainsi. Ce n'est pas du spontanéisme, c'est un travail lié à des racines profondes de représentation. Pour moi, c'était très bien, parce que nous retrouvions ainsi toute une tradition du western. Malheureusement, je n'ai pas pu atteindre le même résultat pour la fin. J'avais une conception tout à fait différente pour le duel final. J'ai été obligé de couper un peu. Je devais tout faire en longs plans, mais je n'avais pas assez de balles à blanc. Les acteurs avaient peur d'Antonio, qui exigeait de tirer avec de vraies balles. Ça compliquait les choses parce qu'il pouvait blesser quelqu'un. J'avais une autre idée, parce que je voulais faire sortir de l'église Saint Georges, le cheval, le prêtre... Je voulais faire un plan de l'église d'où sortaient beaucoup de choses.

Cahiers Pourquoi n'avez-vous pas pu le réaliser ?

Rocha Nous n'avions pas assez de balles et les figurants avaient peur du cheval aussi... Je n'ai donc pas pu faire ça comme je l'aurais voulu. Pour la sortie de l'église en tirant, j'ai voulu retrouver l'esprit d'un western que j'avais vu : « Coups de feu dans la Sierra ». J'étais très attaché à cette image de Randolph Scott et Joël McCrea en train de tirer ensemble à la fin du film.

Cahiers Mais dans la scène du duel avec le foulard, l'épée qui se tord, c'était un accident de tournage ?

Rocha. Oui, d'ailleurs l'acteur tente de la redresser. Il y a une montée de la violence, quand la femme tue le commissaire ; puis il y a l'enterrement et la scène d'amour : tout cela a été tourné en un jour, un dimanche, c'était une des dernières choses que nous avions à tourner, les acteurs étaient déjà dans un certain climat. Dans ce film j'ai réussi à faire une chose que je n'avais pas pu faire dans d'autres films à cause des problèmes de production. J'ai enfermé les acteurs dans le village. Ils n'ont pas eu de texte à lire, mais nous avons parlé, et ç'a été un travail très naturel. En fait, il faudrait débarrasser les acteurs de leur éducation. J'ai tourné certains plans avec des acteurs qui se trouvaient derrière la caméra et qui pouvaient entrer en action à n'importe quel moment. Aussi rien n'était prévu, mais c'était déjà inscrit dans le climat qui s'était installé. C'est pour cela que je tourne les plans dans l'ordre : le deuxième après le premier, etc. Même s'il n'y a pas de conti-

nuité, on peut reprendre à la fin du climat... Nous avons donc tourné avec une prise chaque fois, il n'était pas possible de répéter, c'était une séquence qui naissait d'un certain état des acteurs. Ce n'était pas prévu par la mise en scène. Je trouve même que ça dépasse un peu le climat général du film, mais après, au montage...

J'ai un assistant qui s'appelle Calmon et je lui laisse toute liberté. Ensuite j'envoie le matériel au monteur, Escorel, et il organise tous mes films. Ensuite je vois les films avec des amis, Diegues, par exemple. Je discute aussi avec Escorel parce qu'il fait un travail très important en coupant des scènes très délayées. Si on montait les films comme ils ont été tournés, ça pourrait devenir insupportable. Heureusement, ce type a une grande rigueur et un sens critique très aigu. Je travaille toujours beaucoup avec l'équipe, avec Beato, l'opérateur, aussi. Je lui explique certains principes. Puis je choisis les couleurs. On a utilisé pour ce film seulement deux ou trois objectifs. Je lui indiquais la distance de la caméra, mais dans ce film j'ai rarement mis mon œil derrière la caméra pour éviter de composer le film. Comme la mise en scène est déjà très sophistiquée, bien qu'il s'agisse de choses primitives, je préfère éviter la composition au niveau du cadrage. L'opérateur était un très bon technicien, mais un type très simple, pas un esthète du cinéma. Et c'est mon assistant qui a fait tout le travail d'analyse des personnages. Il m'en parlait ensuite. A tous les niveaux, il y avait une discussion. Moi et Zélito Viana avons organisé « Terre en transes » et « Antonio » par ce système : Viano s'occupait de l'économie, moi de l'esthétique. L'équipe participe à partir de cette orientation de base. Pas de patron, à chacun son rôle. Le choix de l'équipe était donc très important. Comme le cinéma est un travail d'équipe, si l'on est trop autoritaire, l'équipe devient complexée vis-à-vis du metteur en scène et n'arrive pas à donner le meilleur d'elle-même. Au contraire, si les membres de l'équipe se sentent liés au film, s'ils comprennent les idées du metteur en scène, le résultat est meilleur et c'est plus démocratique. Le problème, c'est de trouver l'équipe.

Cahiers Ce que vous dites correspond complètement au principe de Rivette pour « L'Amour fou ». D'une part il sait qu'il filme une représentation. Il choisit et met en place tous les éléments de la représentation. Puis il se contente de filmer de façon purement documentaire une représentation qui se met à exister de par les éléments qui la composent, en laissant toute liberté à son équipe. Il suscite une représentation, qu'il filme ensuite comme du cinéma-vérité.

Rocha Je trouve ça très important. J'ai remarqué dans beaucoup de films que même lorsque les metteurs en scène sont très modernes, les acteurs travaillent souvent encore de façon très conventionnelle, très théâtrale. La clé des films de Godard, c'est cette libération des acteurs. C'est ce qui donne à ses films un « feeling » vraiment spécial et nouveau. Chez Jancso, en revanche, il y a une écriture que je trouve très audacieuse, mais au niveau des acteurs il y a quelque chose qui ne marche pas, qui ne correspond pas à la liberté de la mise en scène, des mouvements de caméra... Quand on voit des acteurs comme Léaud, Kalfon ou Clémenti, on sent déjà une plus grande liberté que chez les acteurs traditionnels. Il me semble même que Léaud est le plus avancé dans ce sens. Il travaille vraiment de façon à libérer le film. C'est impossible qu'un film avec Léaud devienne vraiment mauvais. Les acteurs français sont très plats, très intimistes, alors que les acteurs italiens sont très discursifs. Chez Visconti comme chez Kazan, on sent toujours que le film sort des acteurs. J'étais par exemple à New York avec Kazan, qui tournait « The Arrangement ». J'ai assisté à toute la préparation. Son travail au niveau des acteurs est vraiment quelque chose d'affolant. On sent ça aussi chez Visconti. Claudia Cardinale, dans « Vaghe stelle », ce n'est plus Claudia Cardinale, c'est autre chose. Je crois que c'est très important pour libérer le sujet des schématismes dramatiques. C'est le moment où un acteur peut arriver à créer un personnage au-delà même de la préparation du sujet ou de la mise en scène. Et si Jancso réussit à libérer ses acteurs, il multipliera sa poétique.

Cahiers Ce qui est en jeu c'est que Jancso ne fait pas de son direct, alors que « Antonio-das-Mortes » est en son direct. C'est votre premier film en son synchrone ?

Rocha Oui. D'abord j'avais peur. A Montréal, j'ai montré « Terre en transes » à Renoir. Il m'a dit : « Il faut tourner en son direct. Comme c'est un film verbal, si vous tournez en son direct, vous obtiendrez un résultat verbal total. » Alors je me suis dit : bon, je tourne un film de fiction en seize et en direct pour m'entrainer du point de vue de la technique... C'était pour « Antonio-das-Mortes ». Parfois, on peut ne pas deviner une position de caméra et placer les acteurs en fonction du cadrage et du mouvement, mais il faut être très expérimenté ou savoir exactement ce que l'on veut dire. Mais j'aime, parfois, travailler avec plusieurs procédés pour éviter la schématisation. J'aime l'interprétation de la représentation, ou bien cette attitude plus névrotique, cette recherche de catharsis. Brecht et Stanislavsky en même temps.

Cahiers Le naturalisme est inoffensif. Avez-vous assisté à des cours de Strasberg ?

Rocha Non, mais j'ai assisté à des cours d'un type qui travaille avec Strasberg. J'ai vu ça au Brésil. Mais je suis très ami avec Kazan et il m'a expliqué plusieurs de ces choses-là. Il m'a même dit que c'est très important pour les Etats-Unis, parce que ça correspond à un comportement social et psychologique des Américains, à une façon de réagir. Il trouve même que c'est dangereux pour d'autres pays. De toute manière, toutes les méthodes sont bonnes du moment que l'acteur arrive à donner une existence au personnage. Le problème se pose toujours lorsque le personnage est bloqué par le schématisme. Il n'y a pas ce problème chez Visconti ou Kazan, ou chez Godard. Alors que dans les autres films, tous les sentiments, tous les acteurs ont la même forme, et ça limite le film. Sauf lorsque, comme chez Buñuel, les acteurs, pris dans une sorte d'animalité, deviennent exceptionnels après avoir été très mauvais. Buñuel m'a dit qu'il ne guide pas les acteurs, il les laisse dire les dialogues comme ils sentent qu'ils doivent les dire. C'est une chose assez étonnante que la première lecture d'un dialogue... Et c'est comme ça qu'il fait de Catherine Deneuve une grande actrice.

Cahiers Et dans les films mexicains il y a aussi des acteurs épouvantables qui deviennent extraordinaires. Mais dans « Antonio » il y a cependant un personnage qui est choisi comme le contraire de la représentation, alors que les autres sont très expansifs : c'est Antonio. Vous l'avez choisi volontairement ainsi ?

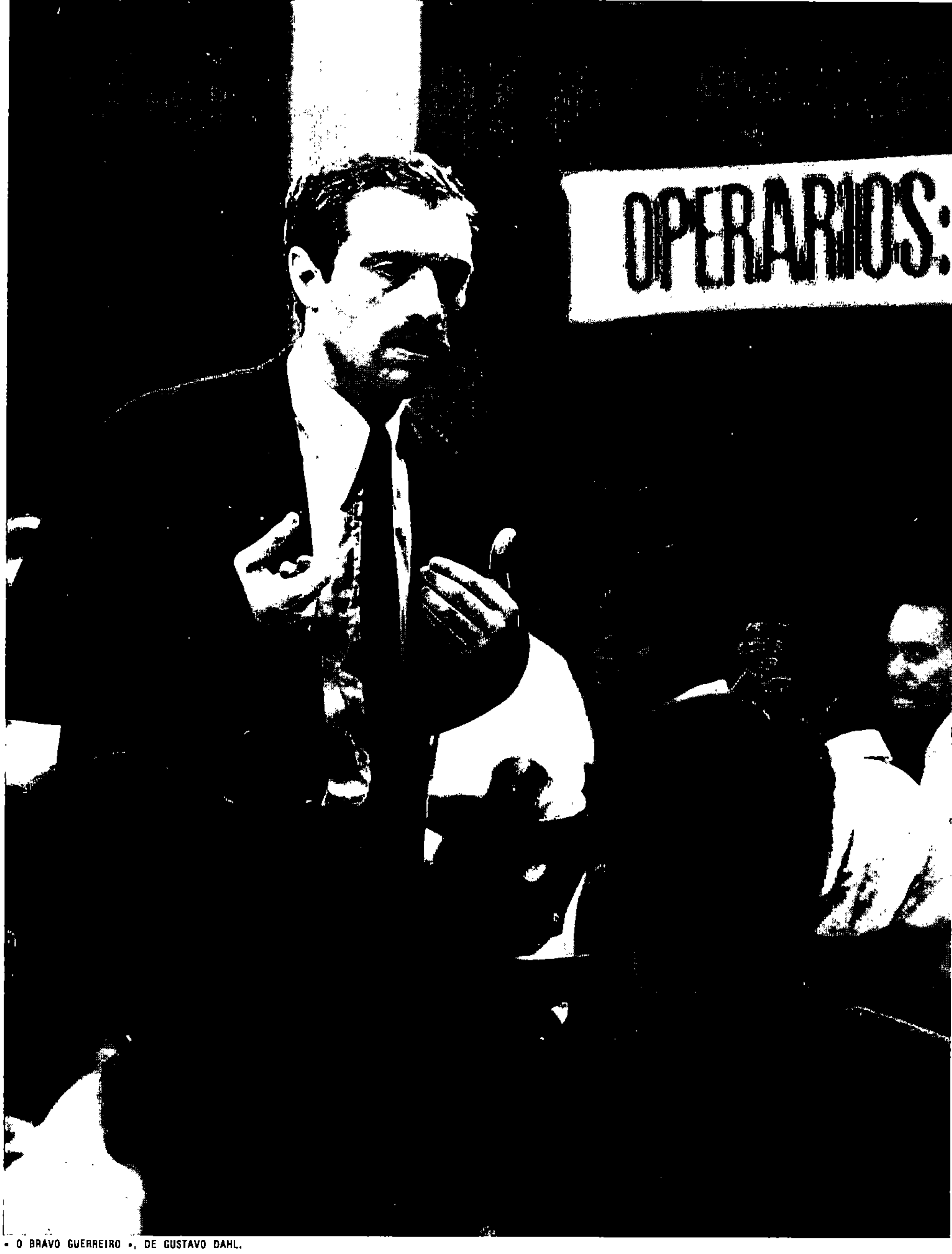
Rocha Oui, parce qu'il est lié à sa propre tradition culturelle, qui est celle d'un tueur, et il y a aussi référence à toute une tradition de western. Tout ce qui fait de lui un héros de Far West est très vrai quel que soit le pays : Japon, Brésil, Etats-Unis, Sicile... C'est une tradition, ce mystère un peu gênant des héros du Far West. Il y a toujours la réalité et une sorte d'interrogation qui la dépasse. Pour nous c'est plus compliqué. Dans un western américain il y a déjà un langage établi, quand le héros apparait on sait déjà qui il est par son cheval, par sa veste : il porte déjà avec lui toutes les informations. Chez nous, il ne peut pas porter les informations parce que nous n'avons pas de tradition cinématographique ou littéraire qui parle de cela. Et peut-être que c'est une limite pour le cinéma.

Cahiers Vous parliez tout à l'heure des influences d'Eisenstein, etc., et vous disiez avoir voulu faire un film où, dans chaque plan il y aurait une somme d'informations. Ici, par opposition à « Terre en transes », on délaisse la scène chargée d'informations pour le plan qui donne toutes les informations. C'est le même mouvement qu'on retrouve des premiers Godard aux derniers. Il y a une dialectique non plus dans la scène mais dans le plan. C'est très sensible dans « Antonio ».

Rocha Oui, mais mes préoccupations à ce niveau n'étaient pas d'origine cinématographique. Ça venait d'une étude que j'ai faite de Faulkner. Chez lui, j'ai



« A FALECIDA » (« LA MORTE »), DE LEON HIRZSMAN.



« O BRAVO GUERREIRO », DE GUSTAVO DAHL.

remarqué cette simultanéité qui en fait un romancier étonnant. Ce n'est pas un parallélisme, c'est une simultanéité intégrée dans une sorte de mouvement perpétuel, avec une charge absolue de contradictions. C'est une forme ouverte et fermée en même temps. J'ai été très contrarié de ne pas avoir retrouvé ça dans les films tirés des œuvres de Faulkner : ces films sont ridicules. Quand j'ai vu « Touch of Evil », d'Orson Welles, en revanche, j'ai retrouvé cet esprit faulknérien. D'une certaine façon, c'est très américain. J'ai même essayé, à titre d'exercice, d'adapter certaines périodes de Faulkner. Le paroxysme, par exemple, chez Joyce, c'est celui d'une grande immobilité littéraire par rapport à la mobilité des images. C'est une littérature qui cherche déjà à dépasser les paroles pour devenir cinéma. Je ne sais pas si Godard en est conscient, mais « A bout de souffle » est très inspiré par le premier chapitre de « Ulysse ». Qu'il l'ait voulu ou non, il y a là une intuition fantastique. De plus, ce qui m'intéressait aussi beaucoup chez Faulkner, c'était la violence qui était poussée jusqu'à son terme, sans qu'il y ait de censure. Cet exorcisme. Cette praxis lucide correspondait à un inconscient des Etats-Unis. Il y avait là une intégration complète du mouvement social et humain. C'est ce qui me poussait quand je suis allé faire « Barravento » : cette simultanéité, cette recherche de plans intégraux renfermant toutes les informations.

Cahiers C'est-à-dire qu'il y a des changements de niveaux **dans** le plan...

Rocha Je crois que c'est tout le problème de l'art moderne, cette dialectique entre symétrie et asymétrie, qui peut devenir conventionnelle, aussi, à n'importe quel moment. Il faut donc pratiquer l'exercice des ruptures.

Cahiers Vous parliez tout à l'heure de « Coups de feu dans la Sierra », mais on pense aussi à un autre film à propos de « Antonio », à « L'Homme qui tua Liberty Valance ». Ce sont des films qui traitent d'une réalité existante qui est devenue mythique et qui, à la fois, témoignent de cette réalité et la critiquent violemment. Ce qui est frappant dans « Das-Mortes », c'est que le film existe sans recul, vous êtes dedans, et en même temps on sent que cette époque des cangaceiros, des Das-Mortes, est dépassée. Le dernier plan montre que la répression prend des formes plus sournoises : Shell, l'essence, l'argent, les Etats-Unis. Ça ne se pose plus de la même façon...

Rocha Bien que ce ne soit pas un grand film, le film de Sam Peckinpah m'a beaucoup frappé, ému... Je l'ai revu et je l'ai trouvé encore plus extraordinaire. La structure en est très composée mais il y a des choses qui vont au-delà. Par rapport à « Das-Mortes », je voudrais faire un western très objectif, même si l'action physique... J'ai choisi quatre ou cinq westerns que j'ai vus et revus pour arriver à certaines conclusions. J'ai vu « Red River », « El Dorado » et « Rio Bravo ». Je me suis dit : il faudra retrouver cet esprit, ces gestes qui se font comme chez Hawks dans une complète intimité. C'est vraiment un épique anti-expressionniste. Mais au moment de tourner, tout avait changé, je ne pouvais pas rester sur ce que j'avais appris auparavant. C'est un bon résultat : si on retrouve certaines références, il faut qu'elles soient dissoutes dans le mouvement. Mais je voudrais vraiment revenir à cette référence de « Coups de feu dans la Sierra », quand les deux types arrivent en tirant... C'est une chose inconsciente parce que quand Das-Mortes défie le Coronel, j'avais oublié la référence à « Coups de feu dans la Sierra ». Je ne me souvenais plus que c'était un plan très court, alors que moi j'ai fait un plan très long, de quarante secondes environ. A Cannes, de toute façon, les gens n'ont pas remarqué la référence. Et hier, j'ai vu un type qui m'a parlé du plan de « Coups de feu » à propos de « Das-Mortes », et j'ai été très ému.

Cahiers « Antonio-das-Mortes » est un film daté. Dès la première image, on est averti que les choses se passent en 1938. Pourtant quand on commence à voir le film on oublie cela et on a l'impression que tout se passe dans un passé beaucoup plus lointain. Et puis, quand les voitures apparaissent, on reçoit un choc. Ce décalage est-il volontaire ? Au Brésil, l'effet de choc est-il ressenti aussi fort ?

Rocha Tout se passe en un seul jour, comme « Os Fuzis ». J'avais un problème géographique pour établir un rapport entre la ville et la route. Je devais faire un plan très discursif allant de la route jusqu'à la ville. Egalement quand le professeur dit qu'il s'en va et tombe sur la route... Mais il y avait deux kilomètres de distance, je risquais de couper la tension du film. Le résultat dramatique aurait été différent.

Cahiers Mais c'est plus efficace que s'il y avait un seul mouvement.

Rocha Quand Guerra a tourné « Os Fuzis », il n'a pas tourné dans la ville mais à côté de la route même... Ça pouvait se passer dans la ville, c'est là qu'il y a des mystiques, et la ville c'est aussi un théâtre. J'aurais pu aussi mettre trois plans au début.

Cahiers Non, parce que c'est plus fort ainsi. En France, on a l'impression qu'on saute 50 ans.

Rocha Au Brésil aussi, ils ont trouvé ça étrange.

Cahiers Quand le Coronel dit à Mata Vaca : « Tu vas me débarrasser de cette vermine », on passe à la danse et, ensuite, on voit tous les gens tués. Vous n'avez pas tourné la fusillade ou vous l'avez coupée ?

Rocha Je ne l'ai pas tournée.

Cahiers Ça aussi, c'est un principe très eisensteinien.

Rocha Quand j'ai vu le peuple qui s'asseyait, je me suis dit : « Comment vais-je filmer le massacre ? » Alors je leur ai dit : « Vous allez mourir, ils vont vous tuer. » Et ils se sont mis à chanter. Ils ont chanté pendant quarante-cinq minutes, une heure. Au Brésil, il y a une danse très violente, le xaxado. J'ai dit aux autres : « Vous devez les tuer mais vous devez vous moquer d'eux avant. » Ils ont chanté un xaxado et Mata Vaca, qui est acteur de théâtre, qui sort d'une famille bourgeoise, est entré aussi dans ce climat. J'ai donc fait deux grands plans de quatre minutes, sur ça. Au bout d'une minute il fallait arrêter. Ils étaient tellement dans le climat qu'ils ont sorti les couteaux et commencé de frapper les pieds des gens. Si je les avais laissés aller, ils commençaient de blesser les gens. Ils étaient très heureux de ça. Les gens arrivaient à une vérité complète parce que c'était la tradition. En 1969, ils retrouvaient cet esprit. Après j'ai tourné la fusillade, mais je n'ai pas voulu tourner la mort. J'ai préféré retourner tous les gens morts. Ce sont des plans totaux.

Cahiers Qu'est-ce qu'on entend pendant l'enterrement de Matos ?

Rocha C'est une œuvre composée d'après un chant indien : « Dieu doit avoir pitié des âmes des gens que nous avons chassés de notre terre ». Ces mots indiens font partie d'une sorte de chant de désespoir. C'est très masochiste. Toute la séquence a été montée selon la structure de la musique.

Cahiers Pouvez-vous nous parler un peu de la couleur ?

Rocha Quand Barreto a fait la photo de « Vidas Secas », on a retrouvé pour la première fois une lumière qui correspondait beaucoup à un climat brésilien. Barreto dit toujours que la caméra doit prendre une certaine distance et toujours dans une tradition de photo primitive ou de gravures. Il a eu une grande influence sur le nouvel opérateur qui travaille avec nous. Pour tourner ce film en couleur, j'ai pris Alfonso Beato, qui a d'abord parlé avec Barreto qui connaît bien le Brésil parce qu'il y a travaillé comme photographe pendant des années. Donc, on a pris pour principe de ne pas composer et de ne rien ajouter à la couleur naturelle qui est déjà très sophistiquée. On a attendu que le soleil soit couvert pour tourner. Le soleil est si fort que ce serait devenu une sorte d'eastmancolor horrible. En revanche, j'ai préparé certaines choses au point de vue de la mise en scène, pour le choix des couleurs des vêtements.

Cahiers Et ce film en seize que vous avez fait pour expérimenter le son direct ?

Rocha Au moment de tourner « Antonio-das-Mortes », j'ai eu des problèmes bureaucratiques qui m'obligeaient à rester à Rio pendant un mois sans rien faire. J'ai pris Pitanga, l'acteur noir, qui devait jouer le rôle du Noir dans « Das-Mortes ». C'est dommage qu'il

n'ait pas pu tourner. Le rôle du Noir a beaucoup perdu dans le film. J'ai pris aussi l'acteur qui joue Matos, Carvana, et Odete Lara, l'actrice blonde. En direct, avec eux, j'ai tourné un film en trois jours, une sorte de film de gangsters, un film sur la violence à tous les niveaux, verbale, physique... J'ai tourné plusieurs plans. Mais le garçon qui s'occupait du son au Nagra était très mystique et quand je lui demandais de faire attention au synchronisme, il me répondait : « Non c'est pas une question de technique, c'est une question subjective. » Le film maintenant ne peut plus être synchronisé, à moins que j'aille en Italie où Gianni Amico m'a dit qu'il existait un appareil permettant de retrouver la synchronisation. Il y a une heure quarante de film. Il faudrait que j'apporte le matériel pour essayer de refaire un mixage...

Maintenant, en terminant, je voudrais préciser quelque chose à propos des réalisateurs du cinéma indépendant. Le cinéma est une industrie, un phénomène économique qui existe, que ce soit dans un système capitaliste ou socialiste. Les cinéastes ne peuvent pas se comporter comme des artistes des siècles passés. Parce qu'ils ne peuvent pas tourner ou diffuser leurs films, ils entament avec les producteurs des polémiques parfois fausses. Quand un producteur donne de l'argent à un jeune metteur en scène pour qu'il tourne son film, il pense que celui-ci est capable de le faire. Ensuite, quand le film ne ressemble pas du tout au film que le réalisateur avait annoncé, celui-ci attend du producteur qu'il prenne toutes les responsabilités de diffuser un film qui ne peut pas être livré sur le marché. Ce n'est pas une question de talent, c'est plutôt à cause d'un certain esprit littéraire, marginal, masochiste. Il faut trouver de nouvelles méthodes pour que le film puisse marcher. Tous les producteurs, d'ailleurs, ne sont pas des commerçants, méchants et dictatoriaux. Tous les films qui sont faits sont des films qui ont trouvé de l'argent. Un cinéaste, même s'il se considère comme un artiste, comme un intellectuel, doit comprendre qu'il est aussi lié au cinéma en tant que phénomène économique. Ou bien il fait des films d'auteurs, très beaux, très politiques et qui soient capables d'entrer dans les grandes salles en mettant en cause tous les principes du commercialisme. Ou alors il fait des films marginaux et il doit organiser une distribution clandestine. Alors que ce qui se passe en Amérique latine, dans le Tiers monde, dans les festivals, c'est qu'une certaine démagogie politique se mêle à la pratique cinématographique. On voit alors des films très mauvais qui essaient de se justifier par leurs intentions politiques, qui sont souvent introuvables au niveau du film lui-même et très subjectives, alors qu'ils n'ont pas réussi à faire leur propre révolution au niveau du système de production. Ils parlent beaucoup mais il n'y a pas de résultats concrets. Cette crise qui est commune à tous les pays vient donc de leur propre aliénation. Le cinéma, c'est une chose actuelle, moderne : théorie et pratique doivent être liées. Les cinéastes sont aussi responsables, pas seulement les producteurs ou les distributeurs.

Si vous faites des films contre le système qui ne peuvent pas sortir, le système s'en fout complètement. Le cinéma, c'est une communication de masses dans le sens le plus ouvert possible, pas une histoire de sociétés secrètes. Pour affronter le système il faut vraiment s'organiser... Et vous, les « Cahiers », avez un rôle très important à jouer pour faire comprendre ces choses-là, pour clarifier les choses. Les rapports des « Cahiers » avec le milieu cinématographique sont peut-être plus profonds que ce que vous pouvez imaginer. A l'étranger, les « Cahiers » ont permis le développement d'une culture cinématographique mais sont aussi responsables d'une certaine aliénation des cinéastes jeunes et indépendants. Ils jurent souvent par les « Cahiers » et font leurs premiers films comme s'ils voulaient plaire aux « Cahiers ».

Cahiers Et le plus souvent ce sont ces films que nous aimons le moins...

Rocha Au point que cet ensemble de choses, les « Cahiers », la France, la Cinémathèque, les festivals de Cannes ou de Pesaro, sont, involontairement, à l'origine d'une sorte d'académisme. Il y a là une mythification. Vous avez un rôle important à jouer du point de vue de la désaliénation des jeunes cinéastes... Mais parce que la revue n'est pas académique, il y a parfois des choses que je ne comprends pas, des contradictions, des données qui manquent.

Maintenant, par exemple, vous parlez d'Eisenstein, de montage, etc. Les jeunes cinéastes qui ont lu les théories de Bazin ne comprennent plus. Il faudrait peut-être être plus didactique. C'est là qu'est votre responsabilité. Vous faites une critique très avancée, très moderne, mais certaines de vos références et votre terminologie critique ne sont qu'à la portée de cinéastes qui sont déjà informés. Ça peut être à l'origine d'une confusion très grave. Comme la revue est un instrument de travail à tous les niveaux dans les milieux de cinéma, il faudrait qu'elle s'adresse à tous. La philosophie critique de la revue est parfaite mais c'est le niveau de la lecture qui devient parfois très spécialisé. Seuls quelques cinéastes peuvent comprendre. Ceux qui ne comprennent pas sont amenés dans les films qu'ils réalisent à des choses dont vous n'avez pas conscience. Aujourd'hui le but des cinéastes jeunes et pauvres est gagner un Prix à Cannes, un contrat à Hollywood et une bonne critique aux « Cahiers du Cinéma »...

(Propos recueillis au magnétophone, relus et corrigés par Glauber Rocha.)

(1) Le coup d'Etat militaire de 1964 fit disparaitre plusieurs partis civils. Mais les gros propriétaires fonciers continuèrent à engager des jagunços pour maintenir leur pouvoir. Le cadre social de « Antonio » est vrai et actuel.

(2) La dictature de Vargas a interdit la pratique des religions africaines. A Bahia il y eut une résistance extraordinaire. Jorge Amado est en train d'écrire un roman sur ce sujet.

(3) Milagres, ville ouverte au cinéma. « Entre o Amor e o Cangaço », « Os Fuzis », « Tropici », « Antonio-das-Mortes », furent tournés à Milagres ; Farias, Coutinho, Lima Junior et Hirszman iront à Milagres cette année pour tourner quatre films. Milagres est proche de Salvador, capitale de la province de Bahia. Population pauvre, oubliée. Un jeune paysan arrive devant le chef opérateur de « Antonio » et dit, avant qu'il n'évalue la lumière : « 2,8, Monsieur. A cette heure, si la « machine » est ici et le soleil là-bas, c'est 2,8. J'ai déjà observé ça dans les autres films... » A partir de ce jour-là le « caboclo » était nommé assistant. Le « caboclo » est plus intelligent que les paternalistes...

(4) Tropicalismo. Mauvais goût ? Pornographie ? Beauté ? « Soy Loco por te, America ». Le mélodrame mexicain ? La vulgarité, le masochisme, l'érotisme, la violence, le sanguinarisme. Anthropophagisme, cafajestismo, ironie, autocritique. Pauvreté ? Dans « Brasil Ano 2000 » le personnage dit : « Je veux avoir le droit d'être primitif. » La musique et le cinéma brésiliens vont aussi vers cette direction. « Terre en transes », « Antonio », « Brasil Ano 2000 », « Os Herdeiros », « Macunaima », « O Alienista » sont des films tropicalistes, je veux dire sont des variantes d'opposition aux origines du « cinema nôvo » brésilien. Mais le tropicalisme n'est pas l'unique tendance du cinéma nôvo » parce que n'existe pas un « cinema nôvo » mais plusieurs cinémas nôvos. Au Tiers-monde (voir « Cahiers » no 195 « Tricontinental ») **tout plan ouvert sur la réalité est déjà nouveau.** Mais il faut toujours rappeler que la dialectique de la réalité est plus complexe que la logique formelle des soi-disant marxistes...

(5) Oswald de Andrade, le plus grand poète et écrivain brésilien, déjà mort, a dit « tupi or not tupi ». (Etre primitif ou pas primitif : **Tupi, nation indienne détruite par les Blancs civilisés.)** « Brasil Ano 2000 » et « Macunaima » reprennent Oswald de Andrade, en même temps que David Neves dans « Memoria de Helena » reprend l'amour sans peur de la politique, je veux dire, reprend la tristesse tropicale, le poète Carlos Drumond de Andrade. Notre génération de cinéastes écrit la préhistoire du cinéma brésilien et tout est valable : les films de fiction et aussi les cent documentaires 16 mm que Thomas Farkas est en train de produire en direct sur le Brésil avec une grande équipe de jeunes cinéastes, sous la direction de Geraldo Sarno, Edgardo



« CARA A CARA », DE JULIO BRESSANE.

Pallero, Sergio Muniz, Paulo Gil Soares, Afonso Beato, etc. Je pense et j'assure que toute prévision sur le cinema nôvo sera cassée.

(6) Martim Gonçalves. Il a fondé l'Ecole de Théâtre de l'Université de Bahia, la plus moderne du Brésil. Mais il lui a été impossible de continuer à cause du réactionnarisme local. (Notes de Glauber Rocha.)

Post-scriptum, par Glauber Rocha

Italie. Godard tourne un western et me demande la direction du cinéma politique.

Le premier jour je suis devant la caméra avec les bras ouverts et je désigne une direction vers l'inconnu et l'aventure et je montre une autre direction vers le cinéma du Tiers monde, mais comme Godard a voulu tourner le plan une deuxième fois j'ai chanté qu'il fallait être **atento e forte porque** nous n'avons pas de temps pour avoir peur de la mort, et après, le personnage qui me demande la direction du cinéma politique, va vers le chemin du Tiers monde, mais après revient derrière moi et va vers l'inconnu et l'aventure, et je ne répétai plus le discours du premier jour de tournage mais je chantai que tout est dangereux, **tudo é divino e maravilhoso,** une chanson de Veloso et Gil qui n'est pas le porte-parole de l'automystification de cinéastes politiques qui font des entretiens de gauche et font des films de droite, mais la communication dialectique des structures essentielles sans peine et sans honte, et si je ne suis pas coupable de faire du cinéma je ne dois pas justifier mon cinéma mais seulement attaquer le terrorisme qui mène les étudiants au Festival de Berlin à siffler un film dangereux comme « Brasil Ano 2000 » de Walter Lima Junior, la nouveauté du tropicalisme anthropophagique qui se met en question sans peine et sans honte, ou le même terrorisme qui à Rome attaque « Partner » ou ose douter de l'esprit révolutionnaire de Jean-Marie Straub et préfère toujours le réalisme socialiste, le réalisme critique, le réalisme moraliste qui est beaucoup plus réactionnaire que l'esthétique populaire du cinéma américain, alors que l'efficacité est plus importante que l'hystérie collective qui produit les tribunaux répressifs comme les censures fascistes au nom d'une révolution cultureélle, qui est fondamentale en Chine mais semble une hystérie en Europe (et ainsi je demande à Hirszman comment après Karl Marx et tous ses interprètes, l'Europe est dans un tel primarisme et je voudrais, avant que Godard stoppe, dire devant sa caméra qu'il est le plus grand cinéaste depuis Eisenstein et que pour cela il ne doit pas ressentir de culpabilité de sa condition dangereuse, divine, merveilleuse). Glauber ROCHA.





« ANTONIO-DAS-MORTES » : MAURICIO DO VALLE.



« IN THE YEAR OF THE PIG », DE EMILE DE ANTONIO

Entretien avec Emile De Antonio

par Bernard Eisenschitz et Jean Narboni

Le procès McCarthy, l'assassinat de Kennedy, la guerre du Vietnam : ces événements ont fourni à Emile De Antonio **matière** (non prétexte) à trois films exemplaires : « Point of Order », « Rush to Judgement », « In the Year of the Pig ». Nous nous sommes entretenus avec lui, qui a également légendé les photos qui accompagnent ses déclarations.

Cahiers Vous avez dit n'être pas complètement satisfait de « Rush to Judgement » (1) par rapport à vos deux autres films. Serait-ce parce que le point de vue politique de Mark Lane (2) ne coincidait pas exactement avec le vôtre, et ceci a-t-il affecté le film ?

Emile De Antonio Je ne suis pas à ce point mécontent du film. Le grand problème du film, franchement, était d'avoir Mark Lane dedans. Tout le film s'appuie sur lui, et ce n'est pas une voix sympathique. Et il y a eu des problèmes fantastiques. C'est toujours le cas dans le genre de films que je fais : au départ, le problème de l'argent. Dans « In the Year of the Pig », par exemple, j'avais un petit peu d'argent, et j'en trouvais au fur et à mesure que le film avançait, mais pas pour « Rush to Judgement ». J'ai dû engager des caméramen qui n'avaient aucune expérience. Le deuxième problème, une fois trouvés les caméramen, est qu'ils avaient peur d'aller à Dallas. Ce n'est pas facile là-bas ; le premier soir la police est arrivée et a dit : « Qu'est-ce que vous faites là ? » Et ces jeunes gens étaient très effrayés et ont tous donné leur démission. Ils devaient reprendre l'avion pour San Francisco le lendemain matin, et j'ai passé toute la nuit à leur parler, à leur dire : rien ne va se passer, on est parfaitement en sécurité ici...

Cahiers Pour en revenir à Lane, c'est, d'abord, un « libéral » et pas vous, et deuxièmement il essaie de prouver quelque chose d'une manière qui n'est pas complètement honnête. En fait le livre de Lane a autant d'idées préconçues que le rapport Warren (3), dans la direction opposée. Vous ne pensez pas que cela a eu une influence sur le film ? Par exemple le fait que vous vous êtes servi d'un commentaire, ce qui ne vous est jamais arrivé ailleurs ?

De Antonio En fait le livre « Rush to Judgement », « L'Amérique fait appel », n'a jamais servi pour le film. Le rapport entre livre et film est plus curieux : une bonne partie des renseignements qui se trouvent dans le livre provient des interviews filmées. Pour moi, le film était littéralement un dossier de la défense. Je voulais essayer d'en faire le premier film qui soit un dossier légal. Et il se peut très bien que ceci ait été l'erreur. Apparemment, le film ne me laisse pas aussi insatisfait que vous. Les arguments de Lane dans le livre, les véritables arguments qu'il présente, sont absolument convaincants. Certains des détails ne sont pas convaincants, mais ses véritables arguments sont en fait des questions. Pourquoi est-ce que l'**Establishment** américain s'est serré les coudes sur ce problème : toutes les nuances de libéraux, les conservateurs, tout le monde ? Comment le président Johnson a-t-il pu faire mener cette enquête par un juge libéral de la Cour Suprême de la façon la plus extraordinairement cavalière ? Enfin, Warren n'était jamais là. S'il avait dirigé la Cour Suprême de la même manière, la Cour Suprême serait devenue une farce. Pourquoi le FBI a-t-il supprimé des preuves ? Pourquoi la police de Dallas a-t-elle supprimé des preuves ? Pourquoi les Archives Nationales ont-elles supprimé des preuves ? Pourquoi n'avons-nous pas pu voir certaines personnes à Dallas, pourquoi y a-t-il eu interférence de la police avec nous à Dallas ? Pourquoi le FBI a-t-il interféré ? Tout cela, ce sont des questions qui sont posées, et qui à mon avis sont significatives. Et je pense que Lane soulève ces questions de manière appropriée. Et quand vous dites que Lane est un « libéral », franchement je dois le défendre. Avant tout, les temps ont changé, la vie s'est nettement radicalisée et politisée. Lane était un démocrate, mais c'était un radical. Son idée était qu'il était possible de travailler à l'intérieur du système ; c'est une idée à laquelle votre génération s'oppose. Mais à l'époque, cela semblait être la seule chose à faire en Amérique, il n'y avait pas de mouvement de protestation, le Black Movement était faible, la SDS (4) n'existait pas, personne n'avait entendu parler de la guerre, c'était en 1960, la guerre était une toute petite chose... Nous sortions de la génération muette des années cinquante, de la période McCarthy. Et des gens comme Lane devaient agir de cette façon. Lane est beaucoup plus radical que vous ne croyez. Après tout, une des plus grandes figures de la gauche et du Communisme américains, Vito Marcantonio, était membre du Congrès. Il se présentait pour le Parti Démocrate, il était membre du Parti Communiste Américain, et il a été élu au Congrès, et il était aussi radical que n'importe quel homme de sa génération, où que ce soit. Mais à cette époque, il n'y avait aucun autre moyen permettant quelque expression politique que ce soit. Le Parti Communiste Américain était, et est, une farce. On n'aurait pas pu se présenter sous l'étiquette du Parti Communiste Américain, ces gens sont aussi rigides que des dinosaures ; ils en sont encore à parler de Hitler, alors que nous-mêmes nous sommes devenus Hitler, et c'est ce qu'ils ne veulent pas reconnaître.

Cahiers Cela permet de reposer un problème soulevé par Noam Chomsky (5) : en Amérique comme partout, ce sont les « libéraux » qui font en fin de compte la politique la plus douteuse, en ce qu'ils se servent d'arguments moraux, idéalistes, pour défendre la guerre au Vietnam, les assassinats, etc., alors que la droite, du moins, a une certaine franchise purement pragmatique qui fait qu'on peut la cerner, la définir et la combattre.

De Antonio Oui, je suis absolument d'accord avec cela. Chaque fois qu'on a besoin d'accomplir un sale boulot, le moyen le plus facile est de se servir des libéraux pour le faire. Les gens de la Commission Warren, à deux exceptions près, étaient tous des libéraux. Les jeunes avocats qui ont fait tout le travail, à une exception près, étaient des libéraux. Un seul était d'extrême droite, et il était le seul honnête, c'est le seul qui a exprimé dans une lettre sa désapprobation du Rapport Warren ; c'est lui qui a préparé une liste de vingt-cinq questions en disant : nous n'avons pas répondu à ces questions. En fin de compte, la réalité politique est dévoyée, enrayée par avance, parce que les Libéraux sont prêts à se serrer les coudes pour l'unité nationale, et que c'est ce qu'ils font ; au lieu de rester radicaux. La grande excuse du juge Warren et de la communauté libérale aux Etats-Unis, pour la Commission et pour le Rapport, est cette idée qu'ils ont inventée qu'il y a deux sortes de vérités : la vraie vérité (en français), le vrai qui est vrai, et la vérité politique, la vérité pour l'intérêt national, le bien de la nation. C'est pourquoi aujourd'hui des gens comme Chomsky ou moi sommes considérés comme des traitres en Amérique, parce que l'intérêt national signifie que nous devrions serrer les rangs

pour la guerre. Mais l'Amérique a changé depuis l'époque où Mark Lane se présentait au Congrès, en 1960 ; dix ans ont passé, et l'Amérique est un pays différent. La guerre a déchiré l'Amérique, c'est la guerre la plus importante que nous ayons jamais eue (avec la guerre de Sécession, bien sûr, mais c'était autre chose), c'est la seule guerre contre laquelle il y ait eu une opposition de quelque envergure.

Cahiers Il n'y avait pas d'opposition lors de la guerre de Corée ?

De Antonio Pas d'opposition, la plupart des Américains continuent d'estimer que la guerre de Corée était complètement justifiée. La plupart des gens acceptent la version officielle, qui est que les Coréens du Nord ont attaqué, que la Chine est intervenue. Et tous les Libéraux font la distinction : si vous voulez connaitre la différence entre un radical et un libéral, les radicaux attaquent la guerre de Corée et la guerre du Vietnam, et les libéraux disent : « La guerre du Vietnam est très mauvaise, mais la guerre de Corée était justifiée. » Ils font la distinction entre les deux guerres, alors que les radicaux remontent chercher la justification d'une guerre à la guerre mondiale.

Cahiers On est assez gêné, dans « In the Year of the Pig », que le rôle de Kennedy dans la guerre soit passé sous silence, ou du moins minimisé.

De Antonio Kennedy n'est pas responsable de la guerre au départ, Kennedy n'est qu'une personnalité dans une chaîne d'événements. Dans le film, le colonel Corson dit : « 1961 est l'année où tout changea. » (1961 se trouve sous la présidence de Kennedy.) Puis il fait l'inventaire de ce qui s'est passé en 1961 : le professeur Staley est allé au Vietnam pour développer ce que les Français appelaient « agrovilles » et que nous appelons « strategic hamlets ». Kennedy a envoyé Johnson là-bas, on voit Kennedy et Johnson ensemble dans le film, et c'est à la suite de la mission de Johnson pour le compte de Kennedy, bien sûr, que toute la nature de la guerre a changé et que les effectifs ont augmenté de quelques 400 conseillers à 16 000 hommes ; c'est cela, l'apport de Kennedy à la guerre. Moi-même, je pense profondément que Kennedy a plus de responsabilités dans la guerre que Johnson. Mais il est très difficile de mettre ceci sur la pellicule. C'est une des difficultés dans le travail avec du matériel de répertoire : parce que Kennedy était très habile et que Johnson ne l'était pas, et on ne peut rien trouver sur Kennedy.

Cahiers Justement, est-ce qu'il n'aurait pas été souhaitable que cette intelligence de Kennedy, cette façon de ne jamais dire publiquement de choses qui puissent se retourner trop nettement contre lui, soient présentes dans le film, présentées comme un blanc, comme une absence ?

De Antonio Là encore, le libéralisme apparent est ce qu'il y a de plus dangereux ; sans aucun doute Johnson n'était pas un libéral, alors que Kennedy en était un. Mais il est très difficile de demander au cinéma de faire cela, particulièrement à ma manière de faire des films. Tout ce que je pouvais était le suggérer avec le colonel Corson, avec Kennedy lui-même et son discours à propos de l'engagement des Etats-Unis en Asie du Sud-Est. On le voit envoyer Johnson là-bas et marcher avec Johnson de retour, et on voit des gens de l'administration Kennedy parler. Par exemple quand Hillsman dit que le Président Kennedy n'aurait pas « internationalisé » la guerre, c'est-à-dire bombardé le Nord, je pense que c'est vrai. Je ne crois pas que c'est vrai pour une raison morale, je crois simplement que Kennedy était plus raisonnable. Je ne pense pas que Kennedy aurait développé la guerre comme Johnson l'a fait. Je ne pense pas que Kennedy aurait mis les Etats-Unis dans



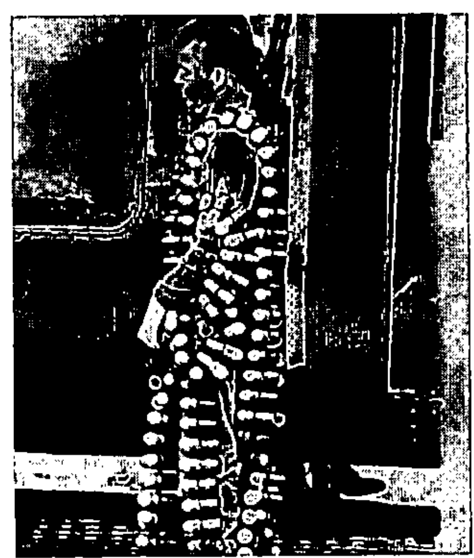
Emile De Antonio devant le « New Yorker », le cinema de Dan Talbot, affichant « It's a Gift » avec W.C. Fields et un festival Humphrey Bogart.

le pétrin où ils sont. Les Kennedy, en tant qu'équipe, sont les opportunistes les plus fantastiques que la politique américaine ait connus, et je suis écœuré et dégoûté par le fait qu'ils deviennent des martyrs, qu'ils deviennent des créatures de mythe parce qu'ils ont été tués. Bobby Kennedy (6), qui est dans mon film sur McCarthy, était dans l'équipe de McCarthy (7), et y est resté après que McCarthy a été vidé, il était lui-même un « chasseur de sorcières ». Qu'est-ce qui en a fait un libéral ? Uniquement des raisons pragmatiques. La même chose s'est produite en Amérique il y a un mois : le discours politique le plus important depuis longtemps a été fait par Teddy Kennedy, à propos de la Chine. Dans ce discours il a absolument bouleversé toute la politique et l'attitude américaine à propos de la Chine : 1° nous reconnaissons la Chine ; 2° la Chine devrait entrer à l'ONU ; 3° nous répudions Tchang Kaï-Chek ; 4° nous nous ouvrons au commerce avec la Chine. Il y a deux ans, dire ceci aux Etats-Unis aurait représenté un suicide politique. Maintenant c'est une tactique pour battre Nixon. Et maintenant, Kennedy lance une fusée par semaine, pas toutes aussi grosses que celle de la Chine. Cela n'a rien à voir avec le sentiment de Kennedy, les Kennedy n'ont pas de sentiments, c'est ce qui joue en leur faveur. C'est une famille fantastique. C'est la seule famille que je connaisse dans un pays du XXe siècle qui soit comparable aux personnages des pièces historiques de Shakespeare : ils sont « greater than life », ils sont riches, puissants, ils ont l'odeur de la mort autour d'eux, l'odeur de la tragédie. En fait ils sont mesquins et opportunistes. Pour comprendre les Kennedy, il suffit de lire la vie du père, c'est une histoire de grandes affaires américaines, d'achat et de vente, d'achat et de vente d'idéaux, de gens, de tout. Le vieux a décidé très tôt que son fils John serait Président des Etats-Unis, quand John était encore à Harvard. Rien n'illustre le sens politique de Kennedy mieux que l'expérience de la baie des Cochons à Cuba. C'est dans le livre de son frère, dans le livre de Schlesinger et dans le livre de Sorensen : Jack Kennedy a dit : « C'est la dernière fois que je ferai confiance à un rapport d'une agence de gouvernement, désormais je jouerai toujours l'une contre l'autre. » La CIA avait affirmé qu'en 24 heures tout serait fini, que Fidel serait liquidé. Kennedy était très hésitant, c'était un projet qu'il avait déjà hérité d'Eisenhower, toute la préparation par la CIA. Et il n'a plus jamais accepté la recommandation d'une agence isolée. Kennedy avait la capacité d'apprendre, qui est une chose très dangereuse et très importante chez un politicien. Johnson ne pouvait pas apprendre, parce que Johnson est un fou. Johnson est véritablement fou, une anecdote le montre bien. Jack Valenti, qui est le directeur de la MPAA, était un agent de publicité de Dallas. Au moment où Kennedy a été tué, Valenti avait déjà travaillé pour Johnson, c'était un ami de Johnson ; et Johnson était seul, parce que les gens de Kennedy ne l'aimaient pas. Valenti fut donc amené à la Maison Blanche, et devint un des deux hommes les plus importants du gouvernement sous Johnson, avec Meyers. Mais Johnson traitait Valenti comme un prince de la Renaissance italienne traitait ses domestiques. Un jeune ami à moi couvrait la campagne électorale de Johnson en 1964, et ils étaient tous au ranch de Johnson, sur la Pedernales. Toutes les grandes voitures s'arrêtèrent en arrivant au ranch, et Johnson ouvrit la portière et dit : « Jack, mon garçon, à genoux et bois cette eau, c'est l'eau de Dieu. » Tous les journalistes étaient si gênés qu'ils détournaient les yeux. Valenti dit : « Oh, M. le Président, vous plaisantez. » Et l'autre dit : « Jack, mon garçon, je suis sérieux. Descends et bois cette

eau. » Et Valenti se mit à genoux et but. Cela donne une idée du style personnel des deux hommes : Kennedy ne blesserait jamais quelqu'un ouvertement, il renverrait quelqu'un, il s'en débarrasserait, il pourrait être aussi cruel qu'avec le pauvre vieux libéral Adlai Stevenson, qu'il installa à l'ONU pour le descendre. Stevenson lisait un discours déclarant que les Etats-Unis n'avaient jamais bombardé la baie des Cochons, et au même moment, à Washington, nous reconnaissions que nous avions bombardé. C'est ce genre de choses que faisait Kennedy pour détruire la réputation d'un égal politique. Mais il ne le ferait jamais ouvertement. J'étais dans la même promotion que Jack Kennedy à Harvard, je suis entré à seize ans et je l'ai connu à cette époque. Au départ, ce n'était pas un intellectuel, ce n'était pas un membre de la communauté intellectuelle de Harvard, il était dans la communauté des playboys. Il était extrêmement beau, extrêmement riche, d'une grande assurance, d'une grande aisance... Mais il avait une capacité : celle de reconnaitre les gens qui étaient plus intelligents et qui pouvaient lui servir. Il faut une certaine intelligence à un politicien pour s'entourer d'intellectuels, d'intellectuels utiles, Johnson était également incapable de cela. Johnson n'aurait jamais pu trouver un intellectuel, il aurait dû chercher dans une poubelle, jusqu'à ce qu'il ait pêché Eric Bergman, de Princeton.

Cahiers Vous êtes l'auteur de trois films exclusivement politiques : documentaires et non fictionnels. Comment en êtes-vous arrivé à choisir pour les trois problèmes les plus importants de l'Amérique depuis vingt ans, de faire des films, de préférence à un autre moyen d'expression ?

De Antonio Je crois que la réponse est très compliquée ; au niveau politique le plus évident, j'ai toujours été une personne politisée. J'étais un radical à dix-sept ans, à Harvard. Puis, dans l'armée, j'ai en partie perdu mon radicalisme, parce que la 2e guerre mondiale était quelque chose d'autre, et je m'engagerais à nouveau dans l'armée américaine dans les conditions de la guerre mondiale, je crois... je n'en suis pas sûr. Quand je suis arrivé au cinéma, l'histoire de McCarthy a vraiment été l'accident... Le premier accident était simplement que le matériel du procès McCarthy existe, parce qu'au début les chaines de télévision américaine jetaient tout. C'était trop cher à entreposer. Il n'y avait pas de bande magnétique à l'époque, et il y avait 188 heures de négatif double bande, de quoi remplir une pièce. Au départ, Talbot (8) et moi avons eu l'idée de faire le film, puis je l'ai fait, mais quand nous avons commencé à parler de le faire, il était douteux que le matériel existe même ; nous avons cherché partout et nous l'avons trouvé chez CBS. Ceci est une longue réponse à propos de « Point of Order », mais je crois qu'elle est significative historiquement. Je suis allé voir CBS et j'ai dit : « J'aimerais acheter ce matériel ». On m'a dit : « Il n'est pas à vendre. Pourquoi ressortir ces vieilles saletés ? N'y pensez plus. » A ce moment-là, le film était déjà terminé, il n'en était plus question. Puis il s'est passé ce qui arrive souvent dans la vie des corporations américaines, et j'insiste sur la complexité et les nuances de la vie des corporations américaines, sur l'importance des personnalités. Ce n'est pas aussi monolithique qu'on le croit, et la gauche ne doit pas commettre l'erreur de croire que ce n'est qu'une montagne d'imbécillité monolithique, ce qui est faux. Il y a eu des changements chez CBS, et un autre homme a été mis à la tête des actualités. Il m'a appelé et m'a offert de me vendre ce film, parce que c'était un libéral, tout ce qui l'intéressait était l'argent, l'autre était un conservateur. Ils nous ont



« In the Year of the Pig »

fait payer une avance de 50 000 dollars pour le matériel et la moitié des bénéfices du film, pour toujours, sur tous les moyens de transmission. J'ai dit : « C'est du vol », ils m'ont répondu : « Nous sommes les seuls à l'avoir, c'est à prendre ou à laisser ».

Le McCarthysme représentait beaucoup de choses pour moi, personnellement. Je sais que d'autres éléments sont aussi importants ou plus dans l'Amérique, mais c'est le sujet qui me touche le plus personnellement, qui a eu le plus de répercussions sur ma vie, parce qu'un grand nombre de mes amis ont été détruits par lui. J'ai toujours travaillé en indépendant, donc je n'avais personne à craindre, mais des professeurs ou des gens de cinéma que je connaissais ont eu leur vie détruite. Et toute l'atmosphère de la chasse aux sorcières, bien sûr, est abominable. Maintenant, pourquoi en faire un film ? Je crois vraiment dans le document au cinéma en tant que révélateur (ce qui est pour moi le mot clé), un moyen de révélation qui est impossible à obtenir d'une autre façon. On ne peut pas y arriver dans un film dramatique, dans un livre... Ce qu'on voit dans « Point of Order », personne ne l'a vu au moment où c'est arrivé, aucun livre ne le décrit, aucun livre ne pourrait le décrire. Je veux dire qu'on voit McCarthy littéralement devenir fou devant l'Amérique. Et on comprend instinctivement ce que représentait le McCarthysme, sans pouvoir jamais le définir précisément en mots, parce qu'il y a une sorte de Gestalt, de forme, de feeling... Quand on voit Roy Cohn (9) parler à McCarthy, on comprend quelque chose sur leur nature intime. Et par exemple, si on est attentif au film, on voit que le juge Welch (10) n'est pas un héros, c'est un type comme tous les autres. Je suis aussi très content que les gens de l'Armée aient l'air aussi stupide. On peut faire ce genre de révélations sur la vie américaine indirectement. Si on dit : tel général et le secrétaire de l'Armée, M. Stevens (11), étaient des idiots, ce qui est vrai, on n'a rien dit, qui s'intéresse à ça ? Vous n'êtes qu'une voix de gauche... Mais si on montre à quel point le secrétaire de l'Armée était lâche et faible, et comment Mc Carthy l'a mis en pièces devant le public, on ne dit pas quelque chose, parce que c'est plus important que de dire, on révèle quelque chose, et c'est l'essence du cinéma. Quelque chose qui peut être révélé aux gens sans la nécessité d'un discours direct. Par exemple, je pense que la plupart des œuvres de propagande échouent parce qu'elles représentent un discours direct, et le discours direct établit sa propre forme de tautologie. Quand on dit « la guerre du Vietnam est mauvaise », qu'est-ce qu'on a dit ? Oui, vous et moi nous savons que la guerre du Vietnam est mauvaise, mais rien n'a été dit qui signifie quelque chose. Quand on montre le colonel Patton qui parle en souriant de ses soldats comme d'une « sacrée bonne bande de tueurs », on a dit vingt choses. C'est ce que le cinéma peut faire, et que rien d'autre ne peut. Et les films que j'ai faits après « Point of Order », bien sûr, étaient partie intégrante d'un processus politique, ce que n'était pas le film sur McCarthy. Même le film que j'ai fait pour la BBC, qui est mon film à 95 %. Ils en ont changé 5 %, et je ne recommencerai jamais. Je ne travaillerai jamais plus pour quelqu'un d'autre, même si j'ai appris tard dans ma vie.

Cahiers Comment s'appelle ce film ?

De Antonio J'ai horreur de le citer, ça s'appelle « That's Where the Action Is ». Ce n'est pas mon titre ! Les Anglais sont de brillants écrivains et de brillants causeurs, et c'est un de leurs ennuis. Ils parlent tant qu'ils ne se contentent pas d'images. Et tous les documentaires de télévision anglais sont surchargés de commentaire. J'ai donc fait pour eux un film qui durait plus d'une heure et n'avait pas un mot

de commentaire. Une fois le film terminé, ils l'ont pris, ont fait venir un professeur, et ils ont ajouté sa voix ; il n'y en a que deux minutes, mais ce qu'il dit est grotesque. Par une série de coups de chance, j'avais mis dans ce film des gens qui d'habitude ne se font pas filmer. J'avais filmé un homme qui pèse 400 livres. C'est un très célèbre escroc américain, un joueur. Il porte un anneau à son petit doigt, et on le voit boire et jouer avec son anneau en souriant, il était merveilleux. Il disait : « J'ai été arrêté cinquante fois, bien sûr, mais je ne suis jamais allé en prison, parce que ce sont mes amis, après tout ! » C'était vraiment magnifique, on n'aurait pas pu engager un acteur pour faire ça, George Raft n'aurait pas pu le faire. Et là, l'Anglais dit : « Et maintenant, le bookmaker parle du jeu ». C'est d'une telle stupidité, pourquoi préciser ?

Cahiers En 1968, dans « Esquire », Roy Cohn a écrit un article pour dire que McCarthy était tombé uniquement parce qu'il n'était plus utile au gouvernement.

De Antonio Oui, c'est très important, parce qu'il a pris tout l'article dans mon film, qu'il ne mentionne même pas. Simplement en le retournant : si on lit l'article attentivement et qu'on se souvient de « Point of Order », on voit qu'il a simplement tout retourné. Il y a des tas de choses qu'il aurait pu utiliser à son avantage, mais dont il ne s'est pas servi, simplement parce qu'elles n'étaient pas dans mon film. Cohn a raison de dire que si McCarthy est tombé, c'est parce qu'il n'était plus utile au gouvernement.

Avant de faire le film, je lui avais envoyé une lettre pour lui dire que j'étais totalement contre lui, mais que j'étais écœuré par la manière dont l'administration Kennedy essayait de se dédouaner sur lui. Il n'a jamais répondu et n'a jamais dit un mot sur le film. Mais des années après, quand est paru cet article, nous sommes apparus ensemble à une discussion à la télévision, et après il est venu me remercier pour cette lettre.

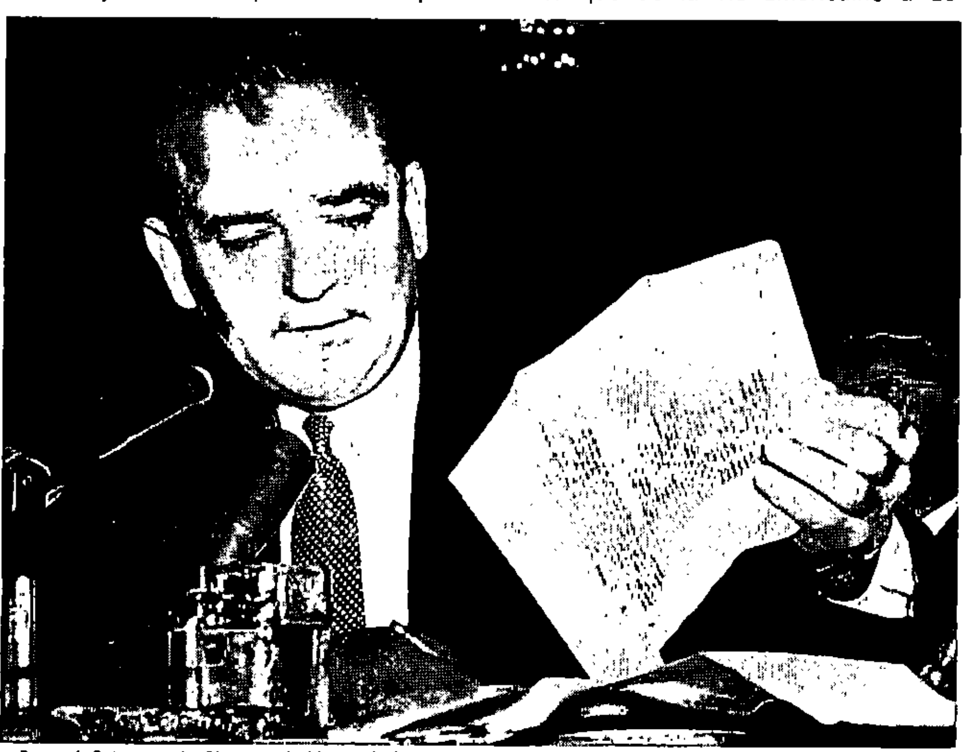
C'était un exemple extraordinaire de manipulation de la TV ; la discussion était menée par Buckley, qui est, officiellement, un conservateur, mais pratiquement un fasciste. Chaque fois que j'abordais un problème ou que je voulais lire un document, on coupait et on insérait une publicité.

Cahiers A Cannes, il y a quatre ans, vous avez dit qu'avec le matériel que vous aviez, vous auriez aussi bien pu faire un film pour McCarthy?

De Antonio Oh, bien sûr. Un jour il faudra que j'écrive un essai sur la technique et l'usage des documents. C'était très possible de favoriser McCarthy, surtout en le montrant moins, ou en mettant l'accent sur les plans où il est rieur ou énergique...

Cahiers Son côté Irlandais... Vous aviez écrit à propos du film que, « dans nos moments les plus détendus, nous voyions les séances de procès comme une espèce de « morality play » en western. Il nous arrivait d'identifier le diabolisme de McCarthy avec le nihilisme comique de W.-C. Fields ». A part ces références cinématographiques, c'était la première fois que la télévision tenait vraiment un rôle actif, qu'elle tuait pratiquement une figure publique...

De Antonio Le McCarthysme est le triomphe de la publicité, du « ne dire absolument rien », le triomphe de la technique sur le contenu. McCarthy ne disait rien, mais le disait avec une technique très éprouvée. Joseph Welch était un avocat de grand renom, un personnage effrayant, un Républicain de droite qui avait été macCarthyste jusqu'au moment des procès de l'Armée contre McCarthy. Sa technique était très proche en définitive des techniques de McCarthy. Ce n'était pas un héros, mais un tacticien brillant, un grand avocat et un acteur fantastique. On aurait pu montrer dans le film comment il savait répéter cette fameuse réplique : « Have you no sense of decency, sir ? », avec exactement les mêmes intonations, jusqu'aux larmes lui coulant sur les joues.


« Point of Order » : le Sénateur républicain du Wisconsin, Joseph McCarthy, regarde la lettre qui est devenue l'un des points les plus chaudement discutés de l'audience. Y étaient impliqués « The Legislator » et l'Armée à Washington.

Cahiers La conception du « document » qu'avaient les cinéastes russes du muet était la suivante : il est possible de discerner en tout document en fait **deux** documents, et le mécanisme de leurs films tendait, par le jeu des plans, à faire apparaître cette division. Ce procédé est sensible dans votre film.

De Antonio Dans presque tout mon travail, il y a cette volonté que j'appelle **l'ironie.** Une des choses qui me concernent en tant qu'Américain est que j'ai vu la langue de mon pays dégradée ; la rhétorique américaine a été dégradée. Un exemple, qui ne concerne que le Vietnam, mais qui est très représentatif (ce n'est pas dans le film, mais c'est une des choses qui m'ont donné envie de faire le film encore plus que les horreurs de la guerre même) : il y a longtemps, les Etats-Unis avaient une expression, très honnête, « resources control ». Cette expression voulait dire que le Gouvernement américain aidait les fermiers, contrôlait les ressources du pays en empêchant les inondations, en construisant des barrages, etc. Maintenant on entend parler de « resources control » au Vietnam, et savez-vous ce que c'est ? Cela consiste à lâcher des agents bactériologiques, chimiques, aéroportés pour détruire les moissons. La rhétorique de la vie américaine a désormais établi sa propre ironie en cela que tout veut dire presque le contraire de sa signification. Je trouve étrange que George Orwell ait écrit « 1984 » comme une parodie du monde communiste, alors que c'est ce qui s'est produit dans le monde soi-disant démocratique. Cela s'était produit, bien sûr, sous Staline, nous savons cela, mais maintenant c'est ce qui arrive en Amérique, et les gens lisent « 1984 » et disent : « Vous voyez ? C'est comme ça en Chine, à Cuba... ». Mais bien sûr c'est arrivé chez nous. C'est le genre de choses qui me touche en tant qu'Américain et en tant que cinéaste. Et dans mes films, j'ai essayé de produire, à l'intérieur des documents, la tension qui existe entre le discours et ce qui est impliqué dans le discours. C'est pourquoi je laisse presque apparaître le thème du film au début avec Humphrey, le libéral mou. Rien n'est

plus absurde que Humphrey disant : « La paix est comme une grande cathédrale, que l'on construit pierre par pierre »... Cela donne envie de vomir. Et c'est ce genre de tension qui existe entre le réel, le fait, le document réel, et entre le faux, le document déformé. Ceci est vrai aussi de « Rush to Judgement », littéralement. Lane lisait ce que la Commission avait dit et ce que le FBI avait déclaré : « Il n'y avait pas d'autre témoin au meurtre de l'agent Tippit, il n'y avait pas de témoin femme ». Et à ce moment nous montrions cette femme noire, et on voit en la regardant qu'elle est réelle, qu'elle n'est pas quelqu'un qu'on a engagé, tellement elle est terrifiée et nerveuse... Vous voulez dire que j'ai pu trouver cette femme et que le FBI n'avait pas pu la trouver ? C'est la question qui est implicite dans le film, ce n'est pas à moi de préciser cela, c'est cet argument qui doit être révélé, elle est authentique et le Rapport n'est pas authentique.



« Point of Order » : à droite du Sénateur McCarthy, on reconnaît Robert Kennedy.

Cahiers Nous avons entendu reprocher à « In the Year of the Pig » de montrer la guerre du Vietnam comme un fait — certes désastreux —, mais de ne pas décrire la production de cette guerre et de cette politique, de ne pas s'attacher à montrer comment **économiquement,** elle importait à l'Amérique, qui avait intérêt à la poursuivre. En un mot, de situer la politique plus par rapport à la morale qu'à l'économie.

De Antonio Il y a plusieurs points dans la question. La guerre du Vietnam n'est pas une guerre avant tout économique, et les « vieux-marxistes » qui veulent faire croire que c'est seulement une guerre économique se trompent, ils en sont restés au mode de pensée des marxistes des années trente. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit au Vietnam, ce n'est pas ce sur quoi j'ai mis l'accent dans le film, et c'est pourquoi j'ai délibérément mis les facteurs économiques au second plan — leur plan véritable — bien que certains figurent dans le film, là où je les estime justifiés. Par exemple, à propos des débuts de l'impérialisme américain, et là j'ai trouvé des plans assez intéressants de Shell Oil, de American Steel Company, etc. Mais la guerre que nous menons au Vietnam est beaucoup plus compliquée que le colonialisme français ; c'est une autre chose que suggère le film. Nous menons une guerre d'impérialisme idéologique. C'est la Guerre Froide que nous menons. En Amérique du Sud, nous menons une guerre d'un autre genre : celle-ci est essentiellement économique. Toutes les guerres ne sont pas semblables, toutes les économies ne sont pas semblables, tous les sytèmes ne sont pas semblables. Certains affirment que la guerre du Vietnam a commencé en 1917, c'est le point de vue du plus grand historien de la guerre froide, D.F. Fleming, dans son livre en deux volumes « The Origins of the Cold War ».

Si je faisais un film sur l'Amérique latine, ce que je ne vais pas faire, la technique serait très différente et le matériel serait différent. En Amérique latine, les Etats-Unis n'ont pas à mener une guerre idéologique, sinon contre Castro, et nous faisons cela à une échelle réduite, la principale guerre là-bas est économique. Si on fait un film sur le Guatemala, on est obligé de faire un film sur United Fruit Company, sur les bananes. Mais si on fait un film sur le Vietnam, la gauche ne doit pas commettre l'erreur de simplifier à l'extrême la nature de l'ennemi. Dire que les raisons économiques prédominent dans la guerre du Vietnam est tout simplement faux. Comme je vous disais, Fleming dit dans son livre que la guerre froide a commencé en 1917, en fait en 19 : la guerre froide a commencé au moment où les Etats-Unis, l'Angleterre, la Pologne, l'Allemagne, ont tenté de mener une campagne contre l'Union Soviétique. On ne peut pas tout mettre dans un film, comme dans un livre ; mais je n'ai rien exclu que je considère d'une importance capitale, et je ne pense pas, dans ce cas, que le facteur économique est d'une importance capitale, je crois que ce qui est capital est que la guerre du Vietnam est une face, un aspect de la guerre froide. C'est pour cela que les Américains ont accepté la guerre, c'est pour cela qu'elle est perdue. Et la raison de la guerre est à chercher dans l'idée de contenir le communisme. C'est comme cela que les Américains ressentent la guerre, il est déplacé de passer outre et de dire : il y a une raison économique. Enfin, quelle est la raison économique ? Ce que le Vietnam a à offrir économiquement, un peu de tungstène, de fer, n'est pas tellement intéressant et nous pourrions l'obtenir sans une guerre. Quant aux effets de la guerre sur l'économie américaine, c'est évident, et c'est dans le film. On n'a pas besoin d'insister dessus, c'est évident dans la séquence où l'on voit toute cette machinerie. Je défends mon film parce que c'est un bon film, et que si j'avais mis dedans tout le baratin évident, ç'aurait été un mauvais film. Si on enfonce ce qui est évident dans la tête des gens, on obtient des films purement didactiques que personne, de gauche, de droite ou du centre, ne veut voir, parce que ce sont de mauvais films. Si on fait un film, il faut commencer par être intéressant ! Le jour n'est pas arrivé où on pourra être aussi didactique qu'Andy Warhol, dont le didactisme est sur le rien mais qui prend le temps, comme s'il était didactique.

Cahiers Ce qu'on reprochait au film, c'est de n'avoir pas suffisamment mis en évidence la composante économique, non pas didactiquement, sous forme d'exposé, mais filmiquement, de l'avoir mise ou reléguée au second plan.

De Antonio C'est ce que je me suis efforcé de faire pour les raisons que je vous ai dites.

Je vais vous dire exactement comment j'ai fait le film, je pense que cela répondra à une partie des idées contenues dans la question, dans le reproche.

Pour faire un film comme celui-ci, je commence par une recherche en profondeur ; ces films sont des films intellectuels, on ne peut pas faire un film sur le Vietnam sans avoir lu les principaux ouvrages. J'ai donc passé trois ou quatre mois avant de m'occuper aucunement de cinéma, à lire simplement des histoires françaises ou an-

glaises du Vietnam, et à relire le « New York Times » et la presse de gauche, des articles, à ramasser tout ce que je pouvais dans des bibliothèques. Puis, j'ai été invité au festival de Leipzig, en Allemagne de l'Est. Sur place, j'ai rencontré le chef cinémathécaire de la DDR, et j'ai pu consulter toute leur cinémathèque, qui comprenait par exemple le documentaire soviétique de Roman Karmen sur Dien Bien Phu, et quelques films de la télévision allemande sur le Vietnam des quatre-cinq dernières années. Je ne vais pas entrer dans le détail de tous les endroits où je suis allé, mais j'ai donc commencé par réunir une grande quantité de matériel. A ce point, je suis limité par ce qui existe. Puis, j'ai fait une liste des gens que je voulais filmer et interviewer. Bien sûr, je savais plus ou moins ce que je voulais leur demander dans chaque cas, mais vous savez que dans des interviews comme celles-ci, on ne contrôle pas le développement, ce qui est une bonne chose, bien sûr, dans la nature de l'interview. Arrivé à ce point, je n'avais rien tourné. Le « supervising editor » du film avait simplement reporté tout le son, avait dédoublé le matériel filmé et l'avait classé de façon cohérente. Lorsque je commençai à tourner les interviews, le film et sa direction prirent forme dans ma tête. Les interviews étaient très longues. Il y a parfois deux minutes dans le film là où j'ai tourné une heure de film, six bobines de dix minutes. Puis le film évolua, je fis tout transcrire, je pris ce que je voulais dans les interviews, et je commençai à établir une structure de base. Par exemple, je voulais une séquence qui traite de la colonisation, qui la symbolise, mais très rapidement, parce que non seulement l'expérience américaine est plus large, elle est plus importante actuellement que l'expérience française ; et elle est là, la Française appartient au passé. Délibérément, je ne pris personne d'extrême gauche ; premièrement parce que les « experts » d'extrême gauche ne sont simplement pas très intéressants ; deuxièmement, les experts d'extrême gauche n'ont aucune crédibilité pour un public blanc ; et troisièmement, les figures que j'ai mises dans le film sont les « experts libéraux reconnus », comme Lacouture, Devillers, Paul Mus, etc. Ces gens connaissent vraiment le sujet, et lui ont consacré toute leur vie. Puis je pris ce qu'ils m'avaient dit, les interviews filmées, et je commençai à les monter sur le papier. Je travaillais avec des ciseaux, avec du papier, je couvrais deux pièces entières de papier, et je faisais une scène. La scène française, par exemple, comptait des milliers et des milliers de mots, et à l'arrivée elle n'en comptait plus que quelques centaines. Puis j'ai passé en revue tout le matériel filmé qui se rapportait à la France. Il m'arrivait de passer dix-huit heures de suite à la moviola ou sur une visionneuse, pour choisir un matériel qui soit intéressant, ou évocateur, ou **révélateur,** ce qui pour moi est le mot clé. Quelque chose qui ait une grande potentialité suggestive. Et qui s'insèrerait dans une idée générale, non pas dans une relation unitaire (one-to-one), parce que ce serait ennuyeux. Bien entendu, toutes les interventions sont tirées de leur contexte, sans aucun doute. Ceci pour la rubrique « vous n'êtes pas objectif ». Mais personne n'a été coupé malhonnêtement, je n'ai fait dire à personne le contraire de ce qu'il voulait dire. Mais je coupais dans le but de rendre plus dramatique, de rendre plus efficace politiquement. Ainsi j'arrivai à un premier montage très branlant, qui n'avait pas de véritable structure, mais qui était le cœur du film. A ce moment-là j'ai tourné d'autres interviews ; je me rendais compte qu'il y avait de grandes lacunes, et j'avais trouvé d'autres gens. Certaines personnes, bien sûr, refusèrent de me voir. J'essayai de voir McNamara, quelques généraux... Je ne pensais pas qu'ils accepteraient de me voir, mais j'espérais voir Staley, qui aurait été de première importance. Eugene Staley est le professeur qui conçut pour les Américains l'idée du village stratégique ; à son retour du Vietnam, il écrivit ce long rapport qui fut soumis à Kennedy et en fonction duquel celui-ci agit. Staley, comme McNamara, répondit par une lettre très froide.


« Point of Order » . le Conseiller Joseph Welch.

Donc, je me mis à tourner d'autres interviews, et tout à coup d'autres personnes firent leur apparition dans ma vie, des gens sur qui je ne savais rien. On apprend sans arrêt au cours du travail. Par exemple, je connaissais Dan Berrigan, le prêtre jésuite, mais je n'avais jamais vraiment pensé qu'il était aussi intéressant que ça, jusqu'au jour où j'eus une longue conversation avec lui, et ainsi je le filmai vers la fin. J'ai trouvé le jeune déserteur par un coup de chance ; on ne peut pas se dire qu'on va aller trouver un de ces types, ils se cachent. C'est ce genre de choses qui arriva. Au cours du travail, les accidents sont très intéressants, et il faut apprendre à s'en servir. John Towler, le déserteur des Bérets Verts, était simplement un accident. Mais il y a toujours un point de vue dès le départ. Je n'ai pas commencé à travailler pour découvrir le Vietnam en tournant le film. La question cruciale pour moi est : qu'est-ce que ce film en fin de compte ? Est-ce de la propagande, de l' « art », est-ce un film, qu'est-ce que c'est ? Je ne connais pas la véritable réponse moi-même, tout en sachant que des morceaux me touchent encore, tout ce temps après l'avoir fait.

Cahiers Peut-être, puisqu'il s'agit d'un film politique, peut-on se poser, plus que celle de sa nature, la question de sa fonction. Quelle fonction attribuez-vous à « In the Year of the Pig » ? S'adresse-t-il, selon vous, à l'Amérique, ou à d'autres pays ? A un public averti du problème, ou peu au courant ? Fonction d'éveil, de lutte ? Les deux à la fois ?

De Antonio J'aimerais pouvoir vous donner une réponse directe, mais je pense qu'une réponse honnête est très difficile. Il serait facile de dire : j'espère que cela va convaincre de nombreuses personnes... je ne sais pas. J'ai eu une expérience limitée de présentations du film dans des universités américaines, je ne veux plus avoir ce genre d'expériences, ce n'est pas mon travail. Je suis allé dans cinq universités avec le film, des plus prestigieuses aux autres : Harvard, Hovart, Syracuse, Dartmouth, Wellesley. Dans ce cas, je fais une projection du film et je me tiens sur l'estrade pour répondre aux questions. Du point de vue de la propagande pure, j'ai découvert que tout le public restait, qu'un millier de jeunes pouvaient rester, poser des questions, discuter, ce qui aide à préciser les choses, du moins dans ce domaine. Le film semble toucher beaucoup de gens. Simplement au niveau de l'information, simplement pour dire : je ne savais pas ça... Encore une fois, lire une chose et l'oublier après, et la voir sur un écran, sont deux choses très différentes... C'est un autre genre d'expérience, le niveau d'impact est différent. Cela provoque une polarisation intéressante, parce que l'hostilité des étudiants de droite est telle qu'elle en devient révélatrice. Je crois vous avoir dit qu'à Dartmouth un jeune homme s'est levé, les tempes battantes, et m'a dit : « J'étais sergent dans les Bérets Verts. Voulez-vous insinuer que les Américains torturent des prisonniers ? » Et finalement les gens se sont moqués de lui... L'ironie dans mes films est une autre chose. Voyez-vous, les anciens marxistes doctrinaires n'ont presque jamais produit un film, un livre ou rien, parce qu'ils se bloquaient sur des slogans, et que les slogans ne sont pas la vie. La nature du véritable marxisme est d'être vivant, de mettre en question

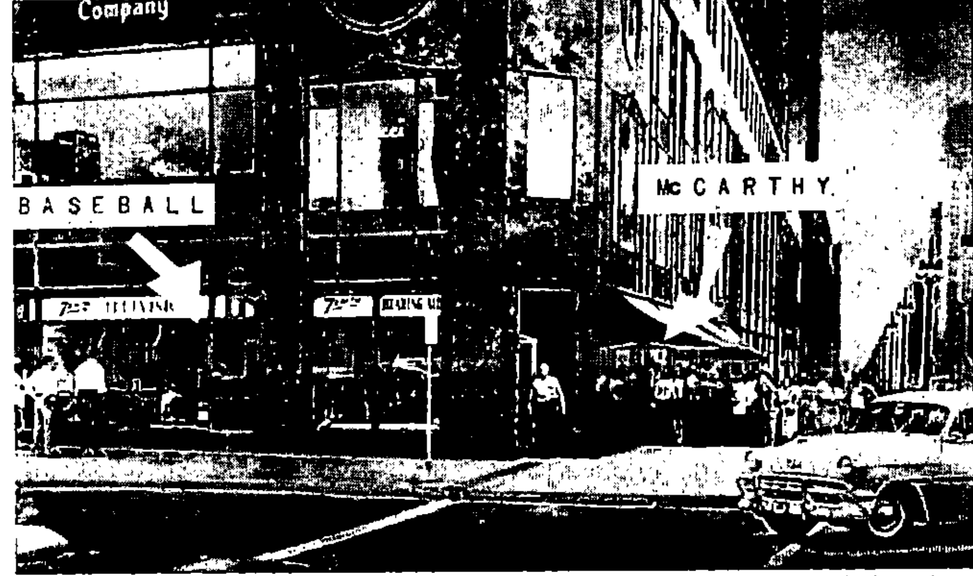
son propre passé, de ne pas avoir peur des points d'interrogation, et de ne pas tout accepter comme la Bible. Le fait de ne pas mettre les points d'interrogation est ce qui a maintenu les slogans, et ainsi il n'a pas été produit d'art, ni rien d'autre. Dans le cas de « In the Year of the Pig », je pense que l'attitude des jeunes gens qui ont vu le film est représentée d'une façon caractéristique par le jeune homme qui a écrit la critique dans le « Harvard Crimson », que j'ai trouvée très honnête. Il a fait remarquer que l'Amérique a oublié la guerre du Vietnam, il vit avec elle, et le film la fait réapparaître. Nous oublions la guerre, en Amérique, avant tout parce que le Gouvernement veut en un sens que nous l'oubliions, et deuxièmement parce qu'elle est tellement couverte par les moyens d'information qu'elle n'a plus aucun sens. Elle est vraiment, vous m'avez entendu dire cela auparavant, elle est vraiment à la télévision tous les jours. Tous les jours, on voit les bombes, les tueries, les soldats, les réfugiés, les Vietnamiens en larmes... mais c'est entrecoupé de publicité, cela devient une part de notre expérience quotidienne, comme les mélodrames, comme une comédie musicale, comme du théâtre... Ce n'est plus rien, c'est tiré de son contexte, nous sommes à la fois abrutis et désensibilisés. En fait, la guerre n'existe plus. En un sens, ce que Jim Frosch dit dans le « Harvard Crimson » est ce que je voulais faire : je voulais en un sens lever les mains et dire : la guerre existe, et voici ce que nous sommes en train de faire.

Je veux revenir au point où j'étais tout à l'heure, à propos de l'ironie. A la place de la prétendue propagande directe, quand on montre un homme comme LeMay et qu'on le laisse se révéler pour ce qu'il est, et que tout le monde en Amérique sait que cet homme avait le contrôle de la bombe à hydrogène... C'était le général commandant la Strategic Air Force, l'homme qui aurait pu mettre fin au monde, et c'est un fou. Il est là à dire : « Nous devons bombarder toute œuvre humaine au Nord-Vietnam... » ... Pour moi, ceci illustre un propos de propagande précise tout en gardant en même temps un grand impact dramatique. La même chose est vraie de Mark Clark. Toutes attitudes que nous avons essayé de montrer dans le film, comme le racisme américain, que j'ai montré de la manière pour moi la plus révélatrice, par exemple en citant la phrase suivante : « Un Américain mort vaut 50 Chinois morts. » C'est une forme de racisme qui, bien sûr, est également folle. Il s'agit de notre insensibilité due aux machines. Mais aussi ces garçons sur la plage, qui disent des filles que ce sont des « gooks »... C'est comme cela que sont les Américains. Et, pour moi, le film révèle une grande tranche de la vie américaine aussi bien que de la guerre, parce qu'il y a une relation étroite entre les deux registres.

Cahiers Cette dimension de folie américaine fait penser à « Strangelove », surtout avec le personnage de Le May, et aussi à Norman Mailer...

De Antonio Oui. Comme vous savez, l'image favorite de Mailer pour les Etats-Unis est le cancer. Et il a raison, il y a un cancer dans les Etats-Unis.

Cahiers Ce qui étonne beaucoup de gens en France, encore, et leur sert souvent d'argument pour défendre l'Amérique et sa pseudo-liberté de l'individu, c'est qu'un tel film serait impossible en France, à propos, mettons, de la guerre d'Algérie ou d'Indochine. Or, la question que pose Noam Chomsky est : « Comment un pays qui mène une telle guerre peut-il se permettre de laisser les gens relativement libres d'en parler, d'exprimer leurs opinions ? » Et il ajoute en substance : « Justement, c'est quelque chose, un recours, dont se sert le Gouvernement : permettre une pseudo-marge de liberté, alors qu'en fait il ne s'agit pas du tout de libéralisme, mais de stratégie... »



« Point of Order » : à gauche, le public d'un match de base-ball, à droite, le public des audiences du procès. Les audiences l'emportent à 9 contre 1.

De Antonio Je crois que la raison véritable de cette liberté apparente va au-delà d'une simple auto-justification. D'une part, le processus électoral, aux Etats-Unis, dont nous sommes si fiers, a perdu toute signification, parce qu'il n'y a simplement pas de choix radical. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de choix lorsqu'on a une dictature de la majorité, comme nous en Amérique. Dans ce cas la liberté apparente peut continuer d'exister parce qu'elle ne peut vraiment affecter personne. Par exemple, à mon avis, il n'y avait pas de différence entre Kennedy et Nixon en 1960. Et il n'y avait pas de différence entre Nixon et Humphrey en 1968. En apparence, il y en avait une entre Johnson et Goldwater en 1964, mais simplement parce que Goldwater était plus franc : en fait, Johnson a fait exactement la politique que Goldwater **avait dit** qu'il ferait s'il était élu. La zone où sont prises les décisions, la politique de prise des décisions ont été totalement enlevées aux gens. Et le résultat est une sorte de mépris suprême à l'intérieur du Gouvernement, selon le principe que rien de tout cela ne peut affecter personne de toute façon, parce que le processus des décisions continue d'exister. A cela, les gens répondent : Et Johnson ? Est-ce que le mouvement pour la paix n'a pas aidé à abattre Johnson ? Là encore, la réponse est plus compliquée. Johnson était tellement cinglé que sa folie est apparue, en plus du problème de la paix et de tout le reste, en plus du fait qu'il y avait « un étrange changement dans l'air », comme avait dit le sénateur McCarthy lors de l'élection primaire du New Hampshire. Mais rien n'est arrivé à la suite de cela. Nixon est président, et la guerre est exactement la même qu'il y a un an, et nous ferons peut-être la paix maintenant parce que nous en avons rudement besoin... Mais, encore une fois, le problème véritable est que le processus des décisions a été enlevé au peuple. Et on nous donne cette liberté comme la crème sur un gâteau. Le gâteau est leur gâteau, et la liberté est la crème. Ma phrase préférée sur ce qu'est l'Amérique est la suivante. Jaspers a dit : « On peut tout dire, à condition que cela ne signifie rien. » Le mot signifier, ici, est évidemment le facteur crucial. Je serais étonné que mon film passe sur les réseaux de National Broadcasting Company et que 25 millions de gens le voient. Dans ce cas, il pourrait avoir, je pense, une influence très puissante. Dans l'état actuel des choses, même si c'est un succès... « Point of Order » est maintenant passé dans 400 villes, dans 400 « art theatres » ; si ce film-ci passe dans 500 « art theatres », ce n'est pas une grande fraction de la population.

Et le mouvement de protestation fonctionne aussi comme une soupape de sécurité. La protestation est autorisée ;

quand elle devient dure, on y met fin. Les Black Panthers ont été abattus dans la rue, leur protestation est terminée. Dans le Sud, quand les étudiants noirs de Caroline du Nord ont voulu faire admettre leurs droits, on leur a tiré dessus. A Berkeley, quand il est devenu impossible de contrôler le mouvement étudiant, on a envoyé des hélicoptères. La protestation est autorisée, mais... En même temps, je ne suis pas complètement négatif, je crois que la protestation doit avoir un sens, et qu'elle peut changer les choses, qu'elle a changé certaines choses. Cela joue vraiment dans les deux sens. Nous ne pourrons pas changer la structure de l'Amérique sans avoir une révolution, et c'est ce qui va arriver. Le seul changement possible en Amérique l'est par une révolution. Le processus électoral est fini là-bas.

Cahiers Dans « L'Amérique et ses nouveaux mandarins », Chomsky explique qu'il y a pour lui deux façons de faire renoncer l'Amérique à la guerre. L'une purement pragmatique : la guerre coûte de l'argent, elle ne sert à rien, elle tue des Américains. Les couches moyennes de la population vont finir par se rendre à la raison pour ces raisons immédiates. Mais Chomsky estime que ce n'est pas très efficace et que ces raisons ne feront jamais qu'une couche suffisante de la population s'oppose à la guerre. Pour lui, il ne faut pas seulement que les gens renoncent à la guerre pour des raisons économiques, financières, etc., mais il faut encore provoquer leur prise de conscience, en leur donnant un point de vue moral sur cette guerre. Est-ce que vous espérez que votre film joue sur les deux registres ?

De Antonio Je suis d'accord avec tout, sauf le dernier point. Ne vous faites jamais cette illusion que les gens autour de Nixon arrêteront la guerre pour des raisons idéologiques. Chomsky aime le film. J'aimerais bien le voir à l'intérieur d'un programme éducatif. Les raisons pragmatiques pour arrêter la guerre sont presque immorales, en un sens. Et il n'y a pas de raisons pragmatiques dans mon film. La guerre est immorale, et c'est sur cette base qu'il faut y mettre fin ; l'impérialisme américain est immoral, et c'est sur cette base qu'il faut y mettre fin. Pas pour des raisons pragmatiques : l'impérialisme américain est très pragmatique, on ne peut pas se servir d'arguments pragmatiques contre l'impérialisme. Je veux dire qu'il est efficace, pratique, il fait gagner de l'argent à une fraction importante et puissante de la population américaine.

Cahiers Trop de films dits « politiques » ne le sont pas, parce qu'ils séparent pratique politique et pratique cinématographique. Vous nous avez parlé tout à l'heure des étapes de « In the Year of the Pig », où l'analyse politique allait de pair avec la réflexion sur le cinéma : vous avez parlé montage, organisation, structures, durées. Dans quel sens va votre travail sur les documents ? Qu'est-ce qui fait que vos trois films — à visée directement politique, à matériau documentaire — révèlent non un « style » commun, mais une méthode commune ?


« Rush to Judgement » : Oswald et les policiers de Dallas.

De Antonio Quand on fait un film, c'est vrai, on ne parle ni montage seulement, ni documents, mais **montage de documents :** le travail est double, il ne peut pas se séparer, se scinder. En ce qui concerne le commentaire dans les films à documents, j'ai aussi un avis précis. Pour moi, le commentaire est d'un caractère presque fasciste ; c'est de l'autoritarisme, dans le pire sens du mot, et dans les documentaires américains, le commentaire est faux, en plus d'être fasciste et autoritaire. Autrement dit, dans le documentaire conventionnel, même dans ceux de gauche, il y a toujours cette voix qui explique ce qu'il y a sur l'écran. Et, ce qui est encore plus ostentatoire, dans le documentaire de télévision américain on a un idiot, littéralement, qui prend le script et lit le commentaire. Il ne connaît rien du sujet, quelqu'un d'autre l'a écrit... il lit les idées d'un autre homme, avec cette conviction bidon, comme s'il lisait ses propres mots. Mais il y a aussi toute une attitude, une implication de supériorité dans le commentaire.

La première chose qui est arrivée avec « Point of Order » a été ceci : il y avait tellement de matériel (vous savez qu'il y avait 188 heures de négatif au départ pour un film d'une heure et demie, ce qui fait un rapport de plus de 90 à 1) qu'il aurait été très facile de faire un film commenté. Nous aurions pu le faire en deux, trois mois, au lieu de cela il nous a fallu un an et demi, parce qu'il est très difficile d'intégrer chaque morceau de manière à ce qu'il acquière une valeur dramatique en soi. C'est ce que j'ai essayé de faire avec tous ces documents. Une autre chose dans « Point of Order » est la manière dont sont présentés les personnages. C'était mon premier film, mais je pense que j'étais déjà conscient de certains problèmes précis qui pour moi sont importants. Le public américain, après toutes ces années, avait oublié tous ces visages. Les gens se souvenaient de McCarthy. Ils avaient oublié tous les autres, des gens comme Adams, Welch, Jenkins, etc. Je pensais que c'était un problème cinématographique : comment montrer ces gens une fois, au début, de manière que la mémoire retienne l'image de ce qu'ils étaient. La conclusion à laquelle j'aboutis était de délibérément refuser d'utiliser le son synchrone, parce que le son synchrone est tellement normal qu'on l'oublie. Je pris donc soit une image figée soit une photo, et je plaçai dessus une réplique caractéristique, qui disait quelque chose d'essentiellement vrai sur eux. Par exemple, Adams, dans une des remarques les plus plates que j'aie jamais entendues, disait : « Je n'ai jamais produit de dossier, je ne suis qu'un avocat de Washington, je ne sais rien de tout cela... » Et là-dessus on voit ce visage mou au repos, ce qui vous force à vous souvenir du visage et de la voix, parce qu'ils ne sont pas synchrones. Et quand ils le répètent, avec un titre expliquant qui ils sont, on a un moyen de retenir leur image, il y a une identification de la voix aussi bien que de l'image.

Par ailleurs, le cinéma est toujours, du moins dans certaines revues améri-

caines soi-disant intellectuelles, une jeune fille. Vous savez : « le cinéma n'est pas aussi important que le théâtre » ; ces gens sont morts, bien sûr, ils n'ont que 500 ans de retard sur leur époque. Mais une autre chose est que « Point of Order » a été, je crois, le premier film et la première œuvre dramatique à prendre une situation complètement fermée, à savoir le procès de l'Armée contre McCarthy, pas la vie du sénateur McCarthy, pas toute sa carrière, mais simplement ces audiences, ce qui faisait qu'on avait un début et une fin et, qu'à l'intérieur des limites de ce début et cette fin, on avait un documentaire dramatique. Depuis, on peut dire que le théâtre a suivi le cinéma, parce que « The Investigation » (Die Ermittlung), de Peter Weiss, qui est venu après, suivait exactement cette technique, et qu'il y a eu à Londres l'an dernier et cette année en Amérique une pièce d'un Allemand, Kipphardt, « In the Matter of J. Robert Oppenheimer » (In der Sache J. Robert Oppenheimer), qui suit exactement le principe de « Point of Order » : il a pris les audiences, des documents gouvernementaux précis, et en a fait une œuvre de théâtre. Ce qui m'a frappé quand j'ai vu la pièce à Londres, c'est la supériorité non seulement du cinéma, mais du documentaire. L'acteur qui jouait Oppenheimer était un bon acteur, mais c'était un acteur. Et Oppenheimer lui-même était une personnalité tellement compliquée et étrange qu'on ne pourrait pas s'en rapprocher, de même qu'on ne pourrait jamais faire un film de fiction avec des visages aussi intéressants — pour moi en tout cas — que Cohn, McCarthy et Welch. Le document est infiniment plus fort que le théâtre. Maintenant on a fait beaucoup d'autres pièces sur ce principe, on en fait maintenant une sur les Rosenberg à New York, qui est aussi faite à partir des documents du procès. Je pense qu'il est important que cette pièce soit faite, mais je voulais préciser que c'est le cinéma qui a précédé le théâtre.

Cahiers Le décalage son-image devient très important dans « In the Year of the Pig ». On pourrait dire que le commentaire est l'équivalent du son synchrone, en ceci qu'il endort les sens, qu'il double l'image.

De Antonio Exactement. Bien sûr, il était impossible de garder ces gens sur l'écran parce qu'il y avait de nombreuses coupes, et que ç'aurait été une coupe sur l'image après l'autre. Mais je ne l'ai pas fait pour cette raison, parce que le film aurait été ennuyeux. Il y a une intensification, une intensité de l'audition, de l'écoute, quand, au lieu de choisir la solution facile, la voix dit une chose et l'image une autre : cela vous entraine à l'intérieur du film, cela vous oblige à faire attention, ce qui est évidemment le propos du film. D'abord, quand on regarde un documentaire de télévision, on peut le regarder sans le regarder, vous savez, il y a regarder et regarder, mais je crois qu'on ne peut pas faire cela avec mon film : on sort ou bien on le regarde, parce que si on détourne son attention on perd quelque chose, on laisse passer quelque chose.

Cahiers Vous avez parlé de l'importance des voix qui parlent. Est-ce que votre montage, votre construction, sont fondés sur une idée de succession de faits, de séquences, d'événements racontés selon leur chronologie, ou bien sur les discours, la parole, les déclarations, leur entrecroisement, leurs récurrences ?

De Antonio Les deux. Par exemple, dans la première partie, sur les Français, c'est presque chronologique, parce que je voulais commencer par des idées, par exemple je voulais montrer la vie de Ho Chi Minh en termes de colonialisme. Je savais aussi, je vous l'ai dit, que je ne voulais pas m'étendre sur le colonialisme. Lors de cette interview ici à Paris, j'ai donc délibérément demandé à Devillers de me dire en une ou deux phrases ce qui, à son avis, était l'aspect le plus important du colonialisme français. Ce sont comme des os, voyez-vous, les morceaux d'un squelette, qui forment la ligne générale. Puis les autres choses commencent à se déterminer, par exemple combien je vais prendre de Devillers. Ceci étant fonction de deux ou trois choses. Premièrement, je dois utiliser assez du texte de Devillers pour que les gens le reconnaissent, on ne peut pas le faire apparaitre et disparaitre. Puis, mais en deuxième lieu seulement, je le ramenais pour une transition... Dans cette première partie, je dirais que ce ne sont pas des idées de montage qui ont dicté la forme. La bataille de Dien Bien Phu était un peu différente du reste de la partie française, un peu comme le reste du film. Mais, après Dien Bien Phu, le navire, le cercueil français, et la musique, c'est le montage même qui dicte fréquemment la signification de ce qui se passe. Ce n'est plus chronologique, parce que toute cette partie, à partir de là, ne traite plus du temps, mais de la « Condition Américaine », pas humaine (en français) et de ce que nous faisons. Et il s'agit de la guerre, qui intervient dans le temps. Autrement dit, nous abordions et nous abandonnions des problèmes moraux et non plus temporels, comme au début. Aussi le montage est-il consubstantiel, il est différent dans son **feeling.**

Au moment où on voit ce monstre avec ses pistes et les fusées, je voulais que le son soit punisseur, douloureux, pénible. Je voulais que le volume du son soit si fort que le public souffre vraiment. On ne peut pas obliger les projectionnistes à faire ça ! On l'obtient par la répétition, ce que je voulais, mais je voulais aussi le son, parce que c'est un concerto pour hélicoptères. Tout le son vient de films sur des hélicoptères en combat ; c'est un matériel absolument réel, qu'un compositeur de musique concrète a remixé. Je voulais que cette musique fasse souffrir les gens, que leurs oreilles leur fassent mal. Quand je projette le film moi-même, je mets le son au maximum... Mais c'est un des grands problèmes du cinéma : il n'y a aucun moyen au monde de contrôler le film une fois qu'il est fait. Par exemple, je crois qu'une des rares idées vraiment créatives que Jonas Mekas ait jamais eues,



« Rush to Judgement » : Jack Ruby, accusé du meurtre de Lee Harvey Oswald, assassin présumé du Président Kennedy, trouve du réconfort auprès du personnel de son club. La photo a été prise en 1963.

au moment de « Guns of the Trees », était de laisser le projectionniste décider de l'ordre de passage des bobines. C'était une très bonne idée, meilleure qu'Andy.

Cahiers Etes-vous intéressé par une idée du film politique conçu comme dossier non définitif, toujours susceptible de recevoir de nouvelles pièces, dont un exemple pourrait être « La Hora de los hornos » ?

De Antonio Je n'ai pas encore vu ce film, mais c'est une idée très fascinante, qui me touche beaucoup. Je ne l'ai cependant jamais utilisée, parce que, quand on se plonge dans un autre projet, il est très difficile de revenir en arrière. En tout cas, j'écris maintenant un script, que je vais probablement jeter, mais qui doit me servir de base pour un film, et je déteste vraiment le film sur le Vietnam, je ne veux plus le voir. Mais j'ai un autre problème très réel. Quand j'ai fait « Point of Order », je ne voulais pas donner d'explications, de même que je ne crois pas en un commentaire. Je trouve méprisable d'expliquer les choses aux gens, et tout le monde m'a dit : « Bon Dieu, pourquoi est-ce que tu ne mets pas rien que cinq minutes au début ? Tu peux te servir de toutes sortes de truquages, expliquer qui était McCarthy... » Je réponds : « Non, le film révèle qui était McCarthy. » Mais maintenant il y a un tel nombre de jeunes gens en Amérique qui voient « Point of Order », et qui appartiennent à une génération à ce point différente que jusqu'au nom de McCarthy n'évoque plus rien pour eux — ils vont jusqu'à le confondre avec l'autre McCarthy, surtout les jeunes de seize ans —, que je suis presque tenté, non pas de mettre quelque chose au début, je ne sais pas ce que je ferais, mais peut-être simplement d'arrêter le film pendant l'introduction, après la présentation des personnages, et trouver un moyen de préciser en deux ou trois minutes... J'ai un exemple merveilleux de ce qu'est le McCarthysme, un moment où il interroge et maltraite un témoin, un syndicaliste communiste du Massachussets. C'est très brutal et très efficace, et je joue avec l'idée de mettre ceci dans le film avec quelques autres choses, seulement je crois que je ne trouverai jamais le temps de le faire. Mais j'aime cette idée de ressortir le film des boîtes, d'interrompre le film, de faire parler les gens et d'y revenir... C'est à mon avis une des rares contributions d'Andy Warhol, qui est aussi un vieil ami. Je n'aime pas ses films autant que vous ; vous savez qu'il a fait un film de 70 minutes sur moi, qui est... ennuyeux. Ça s'appelle « Boire ».

Cahiers Ce n'est peut-être pas si ennuyeux. En un plan ?

De Antonio Oui, une position de caméra. Je bois un litre de whisky. Je bois le whisky en vingt minutes, et le film dure 70 minutes. On me voit devenir saoul. C'est très intéressant en fait, mais je le trouve répugnant !

Cahiers Etes-vous tenté de faire des films politiques de fiction ?

De Antonio Je crois que tout ce que je ferai sera politisé, mais si vous pensez à un sujet politique précis comme « Les Fous du roi »... Je ne peux faire qu'une chose à la fois. Ça ne m'intéresse pas maintenant. Pour l'instant, je ne m'intéresse qu'à un projet, qui est un film dramatique sur une jeune fille qui se coupe de la vie américaine. Les raisons de sa retraite, bien sûr, sont des raisons politiques, mais je ne vais pas les dire dans le film, j'espère que les gens auront le sentiment de ce qu'elles sont.

Cahiers Vous avez vu les films de Robert Kramer ?

De Antonio Non. Un film que j'ai beaucoup aimé est « Tropici », qui m'a été montré par Dan Talbot.

Cahiers L'autre jour, vous parliez des films américains des années trente...


« Rush to Judgement » : Nelson Delgado : fut marine avec Oswald. A témoigné qu'Oswald était tres mauvais tireur.

De Antonio Voici ce que je voulais dire : pour moi, la comédie américaine aujourd'hui, dans son sens le plus large, que ce soit au cinéma ou à la télévision, est un ratage complet, parce qu'un des éléments les plus importants de la comédie en est totalement absent, à savoir l'irrespect. A l'inverse de films qui étaient faits sans aucune intention politique dans les années trente, au début des années quarante, comme W.C. Fields. Son film « It's a Gift » est un film politique extraordinaire, une satire de l'American Dream, une attaque du monde des affaires, de la sainteté de la vie des riches, et il est fait d'une manière exceptionnellement brillante. Il se peut que cet irrespect soit dû au fait que la plupart de ces acteurs, les Marx Brothers, Fields, venaient de la scène, où on pouvait dire plus de choses puisque le public était plus restreint. En tout cas, pour moi il s'agit des véritables films politiques américains, et bien plus à mon avis que les films intentionnellement politiques de la même époque, comme ceux de Capra. Aujourd'hui le contraire se produit : c'est par l'introduction d'éléments soi-disant courageux, éclairés, etc., comme des éléments sexuels dans les comédies, qu'on rend ces films encore plus abrutissants.

Cahiers Tout à l'heure vous parliez de vieille conception du marxisme aux Etats-Unis, et en France. Quelle solution voyez-vous en Amérique, en ce moment précis, qui soit autre chose que ce vieux-marxisme, pour ouvrir des possibilités réelles de changement ?

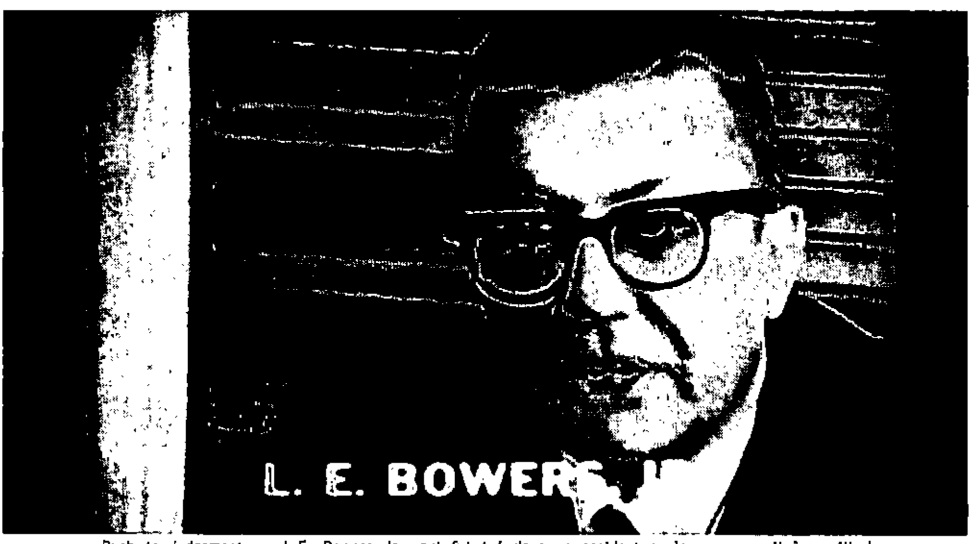
De Antonio Ceci est devenu la question politique clé des années soixante, et c'est un problème sur lequel Fidel et Mao se sont penchés tous les deux. Il est naturellement difficile de discerner dans quelle mesure c'est dû à leurs propres problèmes nationaux, et dans quelle mesure c'est dans un sens purement théorique, ce qui serait plus intéressant. Dans quelle mesure ceci leur a-t-il été dicté par des événements, par la pratique ? Tout au moins disons que Mao et Fidel ont tous les deux expliqué théoriquement le processus d'embourgeoisement qui s'est accompli en Russie, en Pologne, en Allemagne de l'Est. J'étais en Tchécoslovaquie juste avant l'occupation russe, et j'ai parlé à des jeunes, à un jeune journaliste, qui m'a dit : je suis contre le gouvernement, mais je suis communiste. C'est ma position aussi. A moins que le marxisme ne puisse être organique, il est clair qu'il se neutralisera. La nature humaine est telle que l'embourgeoisement se produira à moins qu'on ne parvienne à créer une révolution permanente, ce qui n'est pas aussi absurde qu'il parait en Amérique. Le marxisme a besoin de vie, de laisser la place à la critique. Il ne peut pas être aussi byzantin que le marxisme endurci de l'Union Soviétique. Je crois que Fidel a accompli quelque chose d'important ; l'épreuve maintenant sera de voir si l'art cubain peut devenir bon, ce qu'il n'a jamais été de toute façon. Santiago Alvarez est un bon cinéaste ; est-ce que des bons films viendront de Cuba, est-ce que des choses se passeront là-bas avec une révolution d'un type différent ? Dans la littérature soviétique, les meil-

leures œuvres sont des protestations contre le durcissement de la révolution. La question est : comment maintenir en vie la révolution ? Comment conserver mon enthousiasme, ma parole, la croyance en les autres ; la possibilité de critique, l'espoir d'un état sans un état policier ? C'est le problème principal de mon univers anarchiste et marxiste.

Cahiers Les Etats-Unis sont, eux, quand même **avant** la révolution. Que voyez-vous comme possibilité de solution **spécifique** dans le cas des Etats-Unis, puisqu'il est évidemment impossible de se saisir directement — sinon à titre d'exemple à réfléchir, non à vouloir appliquer tel quel — des exemples de Cuba et de la Chine ?

De Antonio Le grand problème en Amérique est que la gauche est tellement fractionnée qu'on ne peut qu'être pessimiste à propos de son avenir. Par ailleurs, l'Amérique est d'une prospérité tellement incroyable que 70 % des gens ont un niveau de vie que personne au monde n'avait jamais atteint auparavant. On ne peut pas se battre contre des Ford Mustang et la télévision en couleurs, et il n'y a que les gens qui ont une certaine sensibilité, les jeunes, les artistes, les rebelles, qui savent que tout cela n'est que de la merde, que c'est du bidon. Les gens qui forment ce que j'appelle le colonialisme intérieur américain, c'est-à-dire ceux qui ne bénéficient pas de la technique, ceux qui ne peuvent pas prendre part à la compétition dans la vie américaine et sont exclus de façon permanente de la vie américaine, 32 à 34 % de la population, c'est-à-dire en gros 60 millions de personnes, dont 20 millions de Noirs, forment la base pour une révolution. Mais ces gens sont fatigués, ils ont très peu d'organisation, et ce qui leur reste d'organisation, encore une fois, est très fractionné, il y a plus de partis communistes qu'en France. La SDS elle-même par exemple est sur le point d'éclater. On a parfois l'impression que des gens du Gouvernement poussent à cela, parce qu'il y a suffisamment de problèmes qui feraient vraiment mal si les gens se réunissaient. Mais même cela est impossible maintenant à cause du problème des Noirs et des Blancs. Les Noirs refusent, et ceci me paraît complètement erroné. Je crois que j'appartiens à une très petite minorité — c'est d'ailleurs la position officielle du parti communiste, que j'approuve —, je suis absolument opposé à un mouvement noir séparatiste en Amérique ou ailleurs. Je suis pour que les Noirs contrôlent leurs communautés, pour que là où ils sont ils contrôlent les écoles, la police et tout le reste, mais cela n'a pas de rapport avec le séparatisme. Par exemple, au moment des grèves de Cornell et de Columbia, les Noirs sont restés complètement à l'écart des Blancs. C'est de la folie, parce que si nous voulons une révolution en Amérique, elle n'est possible qu'avec les Noirs. Et les Noirs ne peuvent pas la faire seuls, ils seront anéantis. Et je crois que Malcolm X a été tué parce qu'il est arrivé à cette conclusion. Pour moi, Malcolm X est le grand chef Noir américain, et il est très important qu'il se soit éloigné des idées limitées de Elijah Mohammed, que tout à la fin de sa vie il ait commencé à parler de collaboration entre Noirs et Blancs pour une Amérique radicale. Tant que les radicaux noirs seront séparés des radicaux blancs, rien n'arrivera. Il n'y a tout de même pas tant de radicaux que cela en Amérique. Et si on sépare les Noirs, c'est simplement une garantie que le système peut continuer. Et le système récompensera de plus en plus ceux qui collaborent avec lui. Aussi je suis très pessimiste. L'Amérique va vraisemblablement aller beaucoup plus à droite.

Dans mon courrier, j'ai reçu un avertissement des Minutemen. Lors de la révolution américaine, les Minutemen étaient les révolutionnaires, les patriotes américains qui se sont battus contre les Anglais à Lexington et Concord. Maintenant ils se trouvent très à droite des Nazis, et ils sont très puissamment armés. Ils achètent des armes de deuxième main, ont une organisation nationale et sont prêts à passer à l'action, ils ont quelques milliers de membres. Ce ne sont pas que des fusils, ils ont des bazookas et de l'équipement lourd, et ils impriment des cartes qu'ils envoient à des gens de gauche. Elles représentent le canon d'un fusil vu de face, avec une légende disant : « Vous voyez votre marchand de journaux, ou l'homme qui répare votre voiture ? Il pourrait être l'un d'entre nous, et il pourrait vous tuer. Attention. Vous trahissez l'Amérique. » Quand j'ai vu cette carte, j'ai cru à une plaisanterie, tellement c'est insensé, mais ce n'est pas une plaisanterie. J'ai parlé avec Chomsky de ce qui risque d'arriver en Amérique, et je dois dire qu'un des points les plus graves dans la vie américaine est qu'un très grand nombre de jeunes gens sont convaincus que l'Amérique est au seuil d'une situation révolutionnaire. Et ils agissent comme si c'était le cas. Et la première fois qu'ils vont sortir du rang, ils seront écrasés. Nous ne sommes pas devant une situation révolutionnaire. La guerre peut continuer encore vingt ans. Les Noirs peuvent continuer pour vingt ans aussi. S'il y a des troubles économiques graves, ce sera différent.



« Rush to Judgement » : L.E. Bowers Jr., qui fut tué dans un accident après que nous l'eûmes filmé.

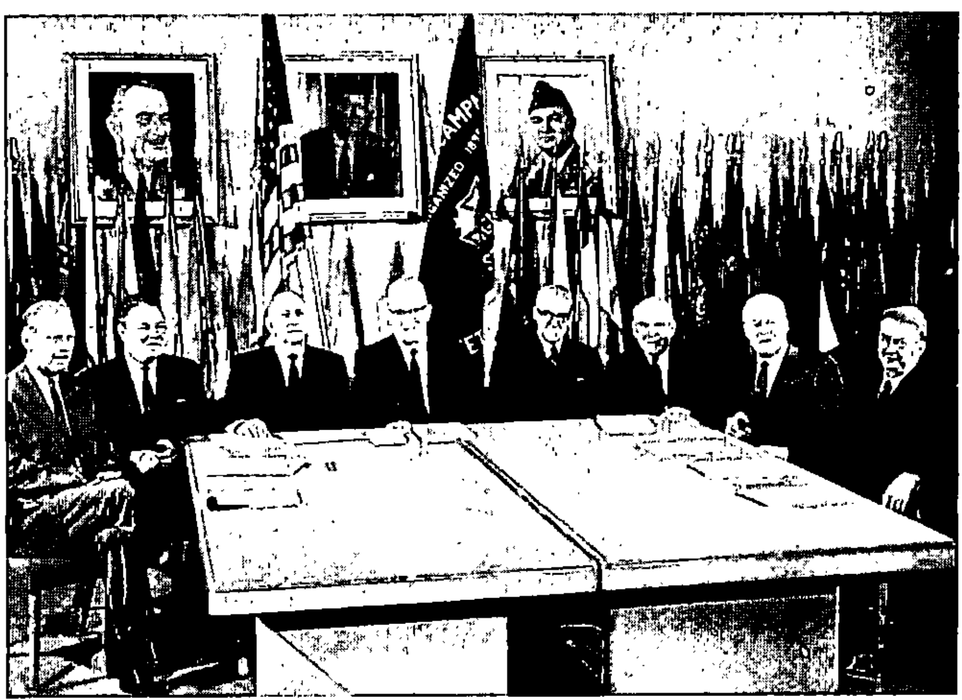
Cahiers Chomsky parle de la possibilité d'un régime fasciste, **surtout** quand les Américains se retireront du Vietnam.

De Antonio Oui, mais n'oubliez pas que chaque pays forme son fascisme de sa propre manière particulière. Le fascisme américain sera un fascisme rampant, sans dogme, sans führer, une réaction fasciste de médiocrité, essentiellement bourgeoise, des gens comme Nixon, pas Nixon mais du même type...

Cahiers C'est ce que Abraham Polonsky appelle la « chasse aux sorcières permanente ».

De Antonio Oui. Nixon vient de recommencer cela avec un acte très important, que personne en Europe n'a remarqué. Il y avait un homme de l'époque McCarthy, du nom de Aptheker. Il était officier de sécurité au Département d'Etat, et il était si réactionnaire que Rusk a été obligé de le mettre à la porte, parce qu'un des inconvénients de la chasse aux sorcières est qu'elle entrave le travail d'une organisation. Quand Aptheker fut renvoyé, la John Birch Society, les Minutemen et d'autres groupes lui donnèrent leur soutien, et il fit des discours et des conférences. Il y avait une organisation moribonde, en sommeil, du nom de National Security Board, destinée à enquêter sur le communisme et la subversion. Il y avait cinq ou six postes à 36 000 dollars chacun, destinés à donner des salaires à quelques politiciens, c'était simplement une sinécure. Et Nixon vient de nommer Aptheker à la tête de ce bureau, avec un salaire annuel de 36 000 dollars. Avec cette nomination,

l'organisation va renaitre et pourra recommencer la chasse aux sorcières d'une manière très grave, parce que la classe moyenne américaine en a assez des universités. Il va y avoir une investigation des Universités, des facultés et du corps étudiant, une surveillance des arts, pas de la peinture, mais du cinéma et de la télévision.
Et Chomsky a raison, je crois que nous allons évoluer vers une position fasciste, tout le processus d'enquêtes va se développer, et ce qui est encore plus alarmant que tout cela, aujourd'hui en Amérique, c'est la déification de la police, partout dans le pays.
Ce qui se produit maintenant est différent, d'ailleurs. C'est au point que les gens collent sur leur voiture des affichettes : « Soutenez votre police locale » ; et toute la question de la police signifie la suppression du mouvement noir, la suppression de la contestation, la suppression du mouvement étudiant, la suppression de la SDS ; « Support your local police » veut dire, abattez tout ce qu'il y a à gauche.
C'est très différent d'il y a deux ou trois ans. C'est devenu très fort maintenant. Et on peut sans se tromper faire la généralisation qu'un certain genre de types s'engage dans la police, d'un point de vue psychologique. Un « ancien-marxiste », si on lui disait ça, répondrait que c'est uniquement le système qui produit cela. Mais il y a un certain type de sadique qui gravite dans la police. Il y a maintenant une certaine mentalité policière, une certaine psychologie policière.
Cahiers Pourtant, en France, de même qu'elles disent qu'on peut faire certains films en Amérique sur l'Amérique, certaines personnes prétendent que la police y est beaucoup moins dure, par exemple, qu'en France, moins présente, moins quotidiennement brutale, agressive.
De Antonio Mais ça n'a aucun rapport. Avant tout, nous avons beaucoup plus de polices différentes que n'importe qui. Chaque localité a sa police. Le « county » a son sheriff, le deputy sheriff, en plus de la police. Puis il y a le FBI. Et il y a la police d'Etat, pour chacun des cinquante Etats. C'est de ces masses énormes que les gens ne se rendent simplement pas compte. Ils peuvent détruire un politicien. Ce qui est arrivé à Lindsay à New York, et c'était il y a quatre ans, n'est qu'un petit exemple de ce qu'est le pouvoir de la police. Lindsay a essayé de faire passer un décret instituant un bureau de contrôle de la police, à cause de certains exemples de brutalité, surtout envers les Noirs et les Porto-Ricains, des exemples d'un homme entrant dans un poste de police pour être interrogé, puis se retrouvant à l'hôpital avec toutes les dents cassées, un œil en moins, etc. Et la police a fait de cela une question morale ; et la communauté a soutenu la police et a voté à une majorité écrasante contre ce bureau de contrôle de la police. L'action de la police était au-dessus de tout contrôle, ils sont leurs propres maitres. Je vous le disais l'autre jour, personne, pas même Hitler ni Staline, personne n'a jamais rêvé d'avoir un chef de la police secrète en fonction aussi longtemps que J. Edgar Hoover. J. Edgar Hoover a été à la tête du FBI depuis 1924. Cela fait 45 ans, le chef de l'organisation de police la plus puissante du monde entier. Elle est solide, organisée, admirée ; il existe un programme de télévision financé par Ford Motor Company, une série hebdomadaire d'une heure, très riche. C'est une déification de la police : cet horrible acteur, Efrem Zimbalist Jr, joue un officier supérieur très beau, et on passe le temps à tuer des espions communistes, à abattre des gens qui vendent des secrets américains à la Chine rouge... La police en Amérique est particulière. Qu'est-ce que ça peut faire que les policiers soient polis quand vous demandez votre chemin, si, alors que vous vous promenez avec un Noir dans la rue, on vous passe à tabac... Nous avons du mouchardage à grande échelle, des tables d'écoute à grande échelle, un espionnage à grande échelle. La presse underground a été très bien pour cela : elle se met à publier les photos des agents provocateurs de la police qui se trouvent dans toutes les émeutes. Il y en a toujours une vingtaine, habillés en hippies, qui encouragent les autres. Et au moment où la bagarre commence, ils ont un petit insigne... Les garçons ont photographié ces types, et ils commencent à publier leurs photos avec leur histoire, c'est une très bonne chose mais il en reste toujours des centaines... Les armes d'investigation en Amérique sont effarantes, parce que nous dépendons beaucoup plus de l'électronique que vous. On est fiché dès la naissance, par toutes sortes de services de sécurité, avec empreintes digitales, par des classeurs électroniques... Les services d'information ont des dossiers énormes sur tout le monde. Nous aurons le fascisme avant la révolution. En fait, des gens comme les Minutemen espèrent qu'il y aura une petite révolution, que les Noirs seront assez stupides pour cela, parce qu'ils pourront vraiment les abattre dans les rues.
Cahiers Quel type d'action, non fragmentée, efficace, et pouvant ne pas obligatoirement entrainer cette répression fasciste, vous semble aujourd'hui possible en Amérique ?
De Antonio Je ne sais pas. Il n'y a aucune unité, sur ce point aussi c'est pire qu'en France. Chaque groupe gauchiste est contre la guerre du Vietnam, et ils n'arrivent jamais à faire quelque chose ensemble ; chaque groupe gauchiste est pour la révolution noire, et ils n'arrivent jamais à faire quelque chose ensemble. Ma génération, les gens plus âgés que moi, se sont complètement vendus. Le syndicalisme en Amérique est incroyablement réactionnaire, incroyablement patriote, et soutient complètement la guerre. Ce discours que fait Johnson tout au début de mon film était adressé à l'American Federation of Labor. Le président de l'American Federation of Labor, Meany, qui est un porc, qui gagne un salaire de 75 000 dollars par an plus 50 000 dollars de frais, a fait des discours en faveur de la guerre ; c'est un homme très inculte et très stupide, et il fait des discours enflammés sur la guerre. Le syndicalisme américain a été très radical dans les années trente, et il


« Rush to Judgement » : les membres de la Commission Warren dans la salle de réunion à Washington. De g. à d. : Rep. Gerald R. Ford, Rep. Hale Boggs, Sen. Richard Russell, Earl Warren, Président de la Commission, Sen. John S. Cooper, John J. McCloy, Allen W. Dulles, J. Lee Rankin.

est devenu absolument réactionnaire. C'est la même chose que l'embourgeoisement de la révolution russe. Sous la Dépression, ces gens étaient pauvres, ils étaient durs et radicaux. Maintenant, avec des Ford Mustang, la télévision en couleurs, une maison à 25 000 dollars avec barbecue, ils ont simplement peur de ces Noirs, ils ne veulent pas qu'ils aient la même chose qu'eux. Et, puisque nous sommes dans le cinéma, la question des syndicats du cinéma est scandaleuse, surtout à New York. Particulièrement le syndicat des monteurs de New York, des gens qui font tout le travail de la télévision à des salaires très élevés. Un monteur de cinéma travaillant pour la télévision peut gagner un salaire de 3 000 ou 4 000 francs par semaine. Ils sont très peu nombreux, et ferment la porte à tous les autres, particulièrement aux Noirs, il y a un seul Noir dans le syndicat, un oncle Tom. Il est intéressant que les gens comme moi, les indépendants et les gens de gauche, fassent des films hors des syndicats. Les seuls à travailler avec les syndicats sont les grosses compagnies. C'est le monde à l'envers : les grosses compagnies **aiment** les syndicats, les syndicats aiment les grosses compagnies, et ils travaillent ensemble.

Mes films ont tous été faits en dehors des syndicats, et ils sont montrés par des projectionnistes syndiqués. La prochaine étape sera que le syndicat obligera les projectionnistes à refuser de toucher à un film sans sceau du syndicat. Quand ça en sera là, le cinéma sera fini.

Cahiers Ça arrive déjà pour des films de la Côte Ouest, et les producteurs sont obligés de payer des pots-de-vin aux syndicats.

De Antonio Les syndicats sont tellement corrompus que je pourrais avoir un sceau, il me coûterait 5 000 dollars. Je donnerais 5 000 dollars à quelqu'un, et on dirait que c'est un film syndiqué. Personne sur mon film n'appartenait à aucun syndicat. Je pourrais m'inscrire à la Directors Guild, mais qu'est-ce que ça représente pour moi, c'est Hollywood... Je ne m'intéresse pas à eux, et eux ne s'intéressent pas à moi. Et cela coûte 1 000 dollars pour y entrer. C'est plutôt stupide.

Un des espoirs est le système d'information. L'Amérique est tellement dépendante des mass-media que si on peut se frayer un chemin, implanter des doutes sur les buts du pays, sur ce que nous faisons, si on peut continuer d'avoir une marge de mouvement, quelque chose de bon peut se produire. Je ne veux pas dire que c'est une activité révolutionnaire, faire des films n'en est pas une, je crois. Mais je pense que cela contribue à un climat de scepticisme quant à la nature du pays et de ce qu'il fait, et si on peut mettre des cas en évidence... Rien n'illustre mieux la nature complètement réactionnaire de la télévision américaine que les Smothers Brothers, est-ce qu'on en a parlé ici ? Ce sont des acteurs comiques assez inoffensifs, mais ils étaient très opposés à la guerre. Ils attaquaient Johnson, puis Nixon et maintenant Nixon et CBS les ont simplement éliminés. Ils étaient extraordinairement populaires ; l'argent n'est pas tout, ils faisaient gagner des millions à CBS. Mais ils ont fini par être renvoyés « dans l'intérêt du bon goût », ce qui dépolitise la chose.


« Rush to Judgement » : le District Attorney Wade.

Cahiers Les comédiens des années trente étaient vraiment le résultat de conditions économiques.

De Antonio De cela, et du fait que le style même de ces acteurs venait d'une autre époque, de la scène américaine, où on pouvait être plus irrespectueux, parce qu'il ne s'agissait pas d'un public de masse, on avait affaire à quelques milliers de spectateurs par semaine. Et aussi c'était un humour sale, et par conséquent insolent, qui se moquait de tout, du mariage, de l'église... Et une fois qu'ils sont passés au cinéma, ils ne savaient rien faire d'autre. Fields venait du « burlesque », les Marx Brothers du vaudeville, etc. Et ils avaient des sujets fascinants, ce film de Laurel et Hardy où ils vendent des arbres de Noël est une des meilleures satires qu'on ait jamais faites du monde des affaires américain...

Cahiers C'est « Big Business », de James W. Horne et McCarey.

De Antonio Ils démolissent la maison du type, et lui leur voiture, ce qui est tout le principe américain de la vente et du commerce...

Le Mouvement pour la Paix est libéral, pas radical, et cette combinaison est très forte, c'est ce qui fait tout tenir ensemble. Les Vietnamiens ne savent rien de la vie américaine ; j'ai rencontré les gens de Hanoï, ils n'en ont aucune idée. Si les Vietnamiens libéraient simplement dix pilotes, en en faisant un grand geste, cela aurait plus d'effet sur les Etats-Unis que de gagner deux batailles. Ce serait très dérangeant, c'est la dernière chose au monde que veuille la droite américaine. Ils préféreraient de beaucoup que les Vietnamiens torturent et tuent ces pilotes, et mettent leurs têtes sur des piques ! Les Vietnamiens veulent mettre fin à la guerre et Nixon veut mettre fin à la guerre, parce que c'est le seul moyen pour lui d'être réélu. Mais je ne crois pas qu'ils puissent abandonner quoi que ce soit d'un côté ou de l'autre.

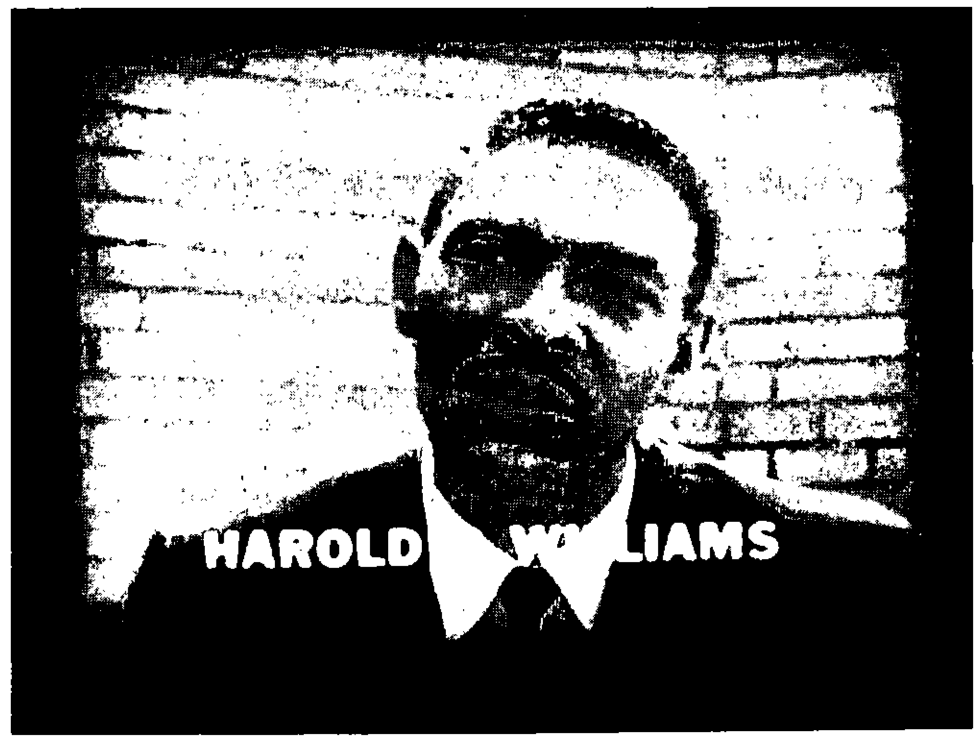
L'homme d'après qui Kubrick a créé « Strangelove », est Herman Kahn. Je suis en train de terminer un livre sur le Vietnam. J'ai été invité à passer une journée à l'institut de Herman Kahn, où d'importants personnages officiels américains parlaient de la guerre. C'est le spectacle le plus obscène auquel j'aie jamais assisté. Ils parlaient de se servir de meilleurs chiens pour flairer les Vietcong la nuit, d'avoir plus de policiers, parce que c'est une action de police, pas une guerre... Ils avaient une technique, un scénario, « Comment en faire une guerre juste »...

Cahiers Vous allez écrire un livre à partir de « In the Year of the Pig »...

De Antonio Un grand éditeur américain m'a proposé de l'argent pour le scénario du film et des photos, il aurait fait un livre, « In the Year of the Pig », à dix dollars. J'ai dit non, parce que je déteste ces livres-films, ce ne sont pas des livres, et un film est un film. Alors j'ai proposé de faire un livre du même nom, mais qui serait un vrai livre. Et je suis en train de faire un livre, que je trouve très différent de tout ce qui existe sur le Vietnam. Il y a quel-

que chose d'irréel à écrire l'histoire, en ce sens qu'un homme prend cinquante documents, les étudie, puis les met en forme en ses propres mots, et ceci devient l'histoire. Je fais le contraire, je prends un grand nombre de documents, j'ai fait une recherche énorme, et je les réunis, en découpant comme un film, certaines choses écrites par moi... Par exemple, la bataille la plus importante au Vietnam entre Dien Bien Phu et l'offensive du Thêt a été la bataille de Ap Pac, en janvier 1963. J'ai huit différents récits de cette bataille : Birchett, un communiste australien qui a vécu pendant longtemps avec le Front de Libération, Hillsman, le général Giap, et quand on se met à tout réunir comme un film, en coupant un morceau ici, un morceau là, un autre là, tout à coup quelque chose en sort, qui est plus vrai, et aussi qui a cet élément d'ironie, cette manière de lancer les éléments l'un contre l'autre et d'établir encore cette Gestalt de conception. Une autre chose qui m'a frappé en faisant ce livre est la pauvreté des études concernant le Vietnam, partout. J'ai découvert par exemple que la première fois que l'Amérique a bombardé le Vietnam n'était même pas au XXe siècle, mais au XIXe siècle, en 1845. A la fin des guerres de l'opium en Chine, les Américains avaient des navires là-bas, et le navire « Constitution » s'est rendu à Tourane, qui est maintenant Da-Nang. J'ai le livre de bord du capitaine, et il écrit qu'il a enlevé cinq mandarins ; puis il bombarda Tourane et écrivit dans son livre de bord qu'il avait « donné une leçon aux indigènes », ce qui est la phrase même que dans mon film Ogburn attribue à l'amiral français qui, en 1946, bombarda Haïphong, « pour donner une bonne leçon au gouvernement vietnamien ».

(Propos recueillis, au magnétophone, par Bernard Eisenschitz et Jean Narboni.)



« Rush to Judgement » : Harold Williams, qui vit ensemble Ruby et l'agent Tippit.

1) Sorti en France sous le titre « L'Amérique fait appel » en 1967.

2) Lane, Mark : avocat en 1967 de Lee H. Oswald, coscénariste et coproducteur de « Rush to Judgement » auteur du livre « Rush to Judgement ».

3) Warren, Earl : Président de la Cour Suprême des Etats-Unis, nommé par Johnson à la tête de la commission spéciale d'enquête sur l'assassinat de Kennedy, dont le « Rapport » fut publié le 27 septembre 1964.

4) SDS : « Students Democratic Society », organisation radicale d'étudiants, dont le rôle ces dernières années a pris une importance croissante (est décrite dans « Troublemakers »).

5) Chomsky, Noam : « L'Amérique et ses nouveaux mandarins » (Seuil).

6) Kennedy, Robert : lors du procès de l'Armée contre McCarthy, « minority counsel » du Comité McCarthy.

7) McCarthy, Joseph R. : sénateur du Wisconsin ; de 1950 à 1954, principal responsable de la « Chasse aux Sorcières » ; en tant que président du Comité du Sénat aux Opérations du Gouvernement, accusa le Département d'Etat, des agences du gouvernement, etc. d'être infiltrés par les Communistes.

8) Talbot, Daniel : directeur du cinéma d'art et essai new-yorkais le « New Yorker ». Coproducteur et coscénariste de « Point of Order ».

9) Cohn, Roy M. : conseil juridique en chef du Comité McCarthy.

10) Welch, Joseph M. : Conseil spécial de l'Armée américaine. Pour la petite histoire, Welch, une fois à la retraite, tint un rôle de juge dans « Anatomy of Murder » de Preminger.

11) Stevens, Robert T. : secrétaire de l'Armée lors du procès McCarthy.

IN THE YEAR OF THE PIG (Vietnam, Année du Cochon). Film américain de Emile De Antonio. **Images :** John F. Newman, et, à Paris, Jean-Jacques Rochut. **Son :** Geoffrey Weinstock, et, à Paris, Harolf Maury. **Montage :** Lynn Zee Klingman, Hannah Moreinis, Helen Levitt. **Assistant monteur :** Albert Maher. **Musique :** Steve Addis, avec le concours des disques Columbia. **Production :** The Monday Film Company, 1968. **Distribution en France :** Les Films Y.D. **Durée :** 1 h 41 mn. **Personnalités citées ou interrogées :** Le Père Daniel Berrigan (Jésuite, poète, négociateur avec Hanoï pour la libération des aviateurs capturés), Joseph Buttinger (ancien Président du Comité Exécutif des Amis Américains du Vietnam), Henry Cabot Lodge (ancien Ambassadeur des Etats-Unis au Vietnam, 1963), Philippe Devilers (Français, membre du Corps Expéditionnaire en Indochine, 1945), John Foster Dulles (Secrétaire d'Etat sous Eisenhower, 1953-1960), Ngo Dinh Diem (ancien Président de la République du Sud-Vietnam, 1955-1963), Dwight D. Eisenhower, Gerald Ford (député du Michigan, leader de la Minorité), David Halberstam (ancien correspondant à Saïgon du New York Times), Hubert H. Humphrey, Lyndon B. Johnson, John F. Kennedy, Nguyen Kao Ky (Vice-Président de la République du Sud-Vietnam), Jean Lacouture (Français, journaliste, biographe de Ho Chi Minh), Curtis Le May (Général en retraite, ex-Chef d'Etat-Major des Forces américaines au Vietnam), Robert S. McNamara (Ministre de la Guerre sous les Présidents Kennedy et Johnson), Wayne Morse (Sénateur Démocrate de l'Oregon), Thruston B. Morton (Sénateur Républicain du Kentucky), Paul Mus (Français, ancien officier, négociateur du Général De Gaulle avec Ho Chi Minh, Professeur de Bouddhisme à l'Université de Yale), Dgo Dinh Nhu (frère de Diem), Mme Dgo Dinh Nhu, Richard Nixon, Charlton Ogburn (Directeur des Affaires Vietnamiennes au Département d'Etat américain, 1946), George S. Patton III (Colonel de chars dans l'armée américaine au Vietnam), Dean Rusk, Harrison Salisbury (Rédacteur en Chef adjoint du New York Times), Arthur Schlesinger Jr. (ancien membre des Amis Américains du Vietnam), Major Sutton (officier de marine), Maxwell Taylor (ancien ambassadeur des Etats-Unis au Vietnam), Olivier Todd (Français, journaliste), John Towler (ex-sergent des Forces Spéciales Américaines au Vietnam, déserteur en 1968), U Thant (Secrétaire Général des Nations Unies), William C. Westmoreland (Général, ex-Commandant en chef des Forces Américaines au Vietnam), David Wurfel (professeur de Sciences Politiques, Université du Missouri).

1

2

le cahier critique

1. Eric Rohmer : Ma nuit chez Maud (Jean-Louis Trintignant).
2. Buster Keaton : Seven Chances (Buster Keaton, Ruth Dwyer).

Le marié et les célibataires

SEVEN CHANCES (Fiancées en folie). Film américain de Buster Keaton. **Scénario** : Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell, Clyde Bruckman, d'après une pièce de Roy Cooper Megrue. **Images** : Kigin Lessley et Byron Houck. **Interprétation** : Buster Keaton (James Shannon), T. Roy Barnes (son ami), Ruth Dwyer (Mary), Frankie Raymond (sa mère), Snitz Edwards (l'homme de loi), Jules Cowles (le serviteur), Erwin Connelly (le pasteur). **Producteur** : Joseph M. Schenck. **Année de production** : 1925. **Ressortie en France** : 1969, Galba Films, par autorisation spéciale de Leopold Friedman, Trustee, et Raymond Rohauer. Musique additionnelle composée et dirigée par Claude Bolling. **Durée** : 57 mn.

Surréaliste à la manière de ses presque contemporaines « Machine-célibataire » et « Mariée mise à nu », de toutes ces œuvres dont Breton a pu dire que l'érotisme était leur « plus grand commun diviseur », l'œuvre de Keaton est une construction bricolée qui, comme elles, emprunte au mécanique, au social, à la nature, ses pièces et sa syntaxe, et recèle un discours érotique (en même temps qu'elle pratique une écriture érotisée) dont la précision, dans « Seven Chances », n'est pas sans évoquer Lang. Mais chez Keaton, le monde est encore le monde, les femmes de vraies femmes, non des signes. Les rapports de connotation, dans ce texte cinématographique perpétuellement dédoublé, sont encore trop lâches pour que le monde ne conserve pas une apparence d'innocence qu'il perdra complètement chez Lang, dans ses films de guerre et dans ses derniers films américains.

Sans doute parce que, contrairement à l'œuvre langienne qui, après l'Allemagne, est devenue une entreprise de réécriture érotique de ses films antérieurs (l'érotisme y signifiant moins le monde que le monde l'érotisme), le bricolage keatonien des années 25 fut, en quelque sorte, un travail de première main qui n'annexait pas encore complètement les trop grands fragments de thèmes, discours et textes sociaux qu'il manipulait (la presse, l'argent, le mariage...). D'où un remontage encore assez lâche qui est celui du mythe naissant, moins fantastique que le mythe langien (mythe fini, mais que les œuvres finales déborderont par l'adjonction de nouvelles couches de matériaux exotiques à divers titres : l'aventure, les Indes, la couleur, les matières), mais aussi moins esthétique, laissant davantage parler le monde, et dénonçant finalement mieux ses aliénations, sans aliéner sa propre écriture, sans céder complètement au vertige formel auquel succombera Lang, faisant davantage appel aux tracés, trajets et lieux préexistant à sa fiction.

D'où un fantastique discontinu plus inquiétant, un double sens plus lisible parce que produit par un plus libre jeu, un réel davantage fantastisé parce que toujours décroché, en trop, par rapport aux gags dont il fournit la matière, et une fiction plus suspecte parce que sertie dans des scènes trop vraisemblables et rassurantes : dans la mesure où elle ne mâche pas le travail du spectateur, c'est peut-être cette ambiguïté tranquille qui est la plus opérante, qui l'empêche le mieux de céder à l'attrait d'aucune vérité reçue et déposée dans le film.

Les gags n'excluent pas les objets, personnages, décors, du monde de la quotidienneté, du lieu commun. Ils les dérangent (le mur de briques) sans aller jusqu'à la subversion poétique complète (on remarque que les scènes de nature sont plus franchement surréalisées que les autres — inversement Lang sera toujours mal à l'aise dans un cadre naturel), sans cesser de décevoir le désir du spectateur : mais précisément cette inscription de l'érotisme dans un contexte social qui le refoule, qui garde une réalité à la fois contraignante et rassurante, permet aux résistances de cette fiction entravée de mieux signifier les pouvoirs réels et fantastiques de ce dont elle se hasarde à jouer (l'Argent, la Loi, l'Eglise...), sur quoi à la fois elle bute et s'articule.

Comme tout récit mythique, « Seven Chances » se résout en propositions contradictoires :

— sur la femme : on peut dire que la fille simple (« naturelle ») est aux filles sophistiquées ce que le troupeau des femmes (humanité naturalisée) est à l'avalanche des pierres (nature humanisée) ;

— sur l'argent (le phallus) : l'avoir ou l'être ; se marier — être objet de désir. Il y a d'abord l'idylle conventionnelle, chaste, qui n'est pas placée sous le signe de l'argent. Dans un second temps :

Introduction du thème de l'argent avec inversion de la proposition normale (pour se marier il faut de l'argent — pour avoir l'argent, il faut se marier), qui est comme le déni initial de la signification érotique de l'argent, qui va faire retour par une nouvelle inversion (Keaton et les femmes).

Apparition du thème du désir (et de la sophistication féminine) : Keaton est repoussé par ses six premières chances. Ensuite, les femmes sont occultées par leur sur — ou leur sous-humanité (thème du racisme), leur surnature (la géante), leur réification (le mannequin).

(En même temps que se dessine le lieu du désir : champ-contrechamp, dédoublement du champ, recadrage, qui mène, dans les scènes à l'église et dans les rues, à la fantastique irréalité de ce groupe de femmes repoussé dans l'ailleurs du fond de l'image au moment où sa présence dramatique est la plus forte.

Lieu où se joue l'alternative de la distance et de la transgression : garder la plus grande distance ou passer la barrière du cadre, ou l'emporter avec soi, comme dans la scène où le cadre lui-même, la barrière, résiste.)

Keaton, à son tour occulté par sa représentation (la photographie dans le journal) devient l'objet-signifiant du désir de toutes les femmes, qui régressent alors franchement vers l'animalité.

C'est alors qu'il tente (scène des policiers) d'opérer une disjonction radicale entre elles et lui, en s'intégrant à une humanité mécanisée (il sera d'ailleurs sauvé par des machines, et finalement par une horloge).

Contre-proposition : destruction du mur de briques ; la nature détruit l'œuvre... Mais une nature humanisée chasse à son tour cette humanité régressée.

Après quoi le film s'achève, forcément, en queue de poisson, par un faux happy-end (le chien), lourd de tout le sens de la poétique keatonienne : le héros doit son salut à l'horloge de l'église, qui lui indique l'heure, après que toutes les montres et horloges ont refusé de fonctionner, le mécanisme du désir renvoyant au plaisir de (par) la mécanique.

(La machine fascinant Keaton sans doute pour les mêmes raisons que Lang, parce qu'elle lui propose un objet animé de mouvements continus produits par des éléments discontinus, machine à penser donc et à résoudre l'opposition du discontinu et du continu — voir Lévi-Strauss, « Mythologiques » —, sur le plan de la création et de l'érotisme.)

Plaisir ici beaucoup moins grand que dans les autres films, toujours contrarié, comme l'est la trajectoire de Keaton, ce fabuleux passage de plan à plan qui transgresse le découpage, mouvement de pure jouissance, comme les rêves de vol plané, comme l'évocation de cette « circulation folle » qui renverse l'angoisse du « Verdict » de Kafka, et clôt brusquement la nouvelle sur des accents jubilatoires.

Jouissance coupée par la perpétuelle intrusion perpendiculaire à l'écran de ses poursuivantes, le champ imaginaire du cinéma keatonien comportant comme toujours, mais ici le plus génialement, un double registre : une ligne (sens de la réalisation du désir, sens de la jouissance) et des perpendiculaires, dont l'intersection crée l'espace du désir, comme dans « The Navigator », où les va-et-vient verticaux avaient la même fonction que cette série de coupures horizontales et signifiaient pareillement ses paradoxes et les difficultés de sa réalisation. — Jean-Pierre OUDART.

Maud et les phagocytes

MA NUIT CHEZ MAUD Film français de Eric Rohmer. **Scénario :** Eric Rohmer. **Images :** Nestor Almendros, assisté de Emmanuel Machuel et Philipoe Rousselot. **Son :** Jean-Pierre Ruh, assisté de Alain Sempé. **Montage :** Cécile Decugis, assistée de Christine Lecouvette. **Mixage :** Jacques Maumont. **Décors :** Nicole Rachline. **Assistant du réalisateur :** Pierre Grimberg. **Interprétation :** Françoise Fabian (Maud), Jean-Louis Trintignant (Jean-Louis), Marie-Christine Barrault (Françoise), Antoine Vitez (Vidal), Léonide Kogan, Anne Dubot, Guy Léger. **Production :** Les Films du Losange (Barbet Schroeder, Pierre Cottrell). **Coproduction :** F.F.P., Les Films du Carrosse, Simar Films, Les Productions de La Guéville, Renn Productions, Les Films de La Pléiade, Les Films des Deux Mondes, Paris, 1969. **Distribution :** C.F.D.C., U.G.C., Sirius, Consortium Pathé. **Durée :** 1 h 50 mn.

Il est entendu que « Ma nuit chez Maud » est un film d'une poésie admirable, d'une richesse érotique exceptionnelle, d'une densité peu commune, d'une écriture éclatante. Mais c'est aussi, et peut-être même avant tout, un film délibérément idéologique, posant directement au spectateur le problème de la morale du couple, et au niveau le plus haut : amour, religion (s) et destinée (comme dit la note de « l'Humanité » sur le film : « La réponse est **chacun** de nous ». C'est moi qui souligne.

On voit tout de suite sur quel terrain le débat, si débat il y avait, serait engagé.) En fait c'est le premier « conte moral » de Rohmer à laisser en tant que tel transparaître ses signes, son mécanisme, ses concepts. Ce sont donc ceux-ci que l'on va tenter de dégager.

1. **Le labyrinthe.** « Sous l'influence bienfaisante de la Compagnie, nos coutumes sont saturées de hasard ». (Borges.) Il nous paraît que « Maud » est conçu un peu comme un piège, et sa trame, tissée comme un labyrinthe. Labyrinthe qui est d'abord celui du lieu, lieu de l'action, et lieu du discours, inextricables. « Où qu'on aille, dit Maud, on est condamné à la province ». Entendons « province » comme le nom générique des lieux dénués de centre, mais aussi des **discours** dénués de centre, dérivés d'autres discours (le côté légèrement « précieuses ridicules » des discoureurs rohmériens, depuis le dandysme des Tarahumaras jusqu'au marxisme de Pascal), et des films où l'anachronique notion de Destin se travestit en figure plus moderne, Hasard/Probabilités.

Labyrinthe et piège, tel le parcours des rats aliénés de « Pierre et Paul ». Une séquence introductive, habilement descriptive, pose les pièces de la construction : l'espace hermétiquement clos de Clermont-Ferrand et de sa région ; le temps clos de l'hiver ; l'autre temps, celui du narrateur, périodique et sans issue, qui le mène de Clermont à Ceyrat et du travail à la vacuité ; d'autres espaces clos, l'usine Michelin, l'Eglise, allusivement la Faculté, etc., et, les résumant tous, l'appartement de Maud (« il n'y a pas d'autre chambre » : le sujet rohmérien est toujours quelque peu claustrophobe, cf. la séquence finale de « La Collectionneuse » et la totalité du « Signe du Lion »). Au-delà du film lui-même, il y a encore cet autre espace clos qu'est la salle obscure, où le spectateur erre de Maud en Françoise, et de Vidal en Jean-Louis, lié à ces enchaînements discrètement magistraux qui font tout le sel de l'écriture rohmérienne.

Il n'est donc pas étonnant que le principal mécanisme de l'intrigue soit un système de rencontres-apparemment-fortuites. Très exactement, cinq rencontres en une heure et demie de film, toutes décisives quant au mariage de Jean-Louis et/où à la révélation du secret de Françoise. Rencontres « apparemment » fortuites (si l'on excepte celle de la nuit chez Maud, puisqu'il s'agit d'une invitation) parce que, dans un espace-temps aussi resserré, ordonné et dense, on ne peut que se rencontrer (c'est encore « Le Signe du Lion » qui livre la clé du mécanisme, si « Maud » en révèle le signe : à mesure que Jess Hahn marche dans Paris, les probabilités que ses semelles se décollent, que ses vêtements se déchirent, etc., augmentent. Le temps dilaté, démesuré, du « Signe du Lion » est de même essence que le temps archi-resserré de « Maud » et que l'absence de temps de « La Collectionneuse » : un temps théorique, purement intellectuel, métaphysique). Et aussi parce que les hasards, chez Rohmer, sont tellement signifiés qu'ils cessent d'être des hasards, de même que la chance ou la malchance dont se gratifient tous les personnages de « Maud » (sauf Françoise, mais justement) n'est pas vraiment de la chance ou de la malchance.

Rien n'est au hasard. Aucun signe n'échappe à l'ordre rohmérien.

2. **Le Récit.** Donc, une fois posé le cadre/labyrinthe physique/idéologique, le récit peut commencer. Le récit, ou le jeu, de l'amour et du hasard, c'est-à-dire des deux amours, comme il y a les deux infinis, l'athée et le chrétien, et du faux hasard. Si le discours règle aussi ce jeu, et non pas le discours **du** désir mais le discours (métaphysique-moral) **contre** le désir, on peut désigner d'emblée au moins un perdant : Vidal, intellectuel communiste lisant Marx à travers Pascal, dans un salon bourgeois.

Donc communiste neutralisé, récupéré par l'ordre rohmérien. De cet ordre, le récit restera toujours dépendant : qu'est-ce qu'un conte moral, sinon un récit contrôlé d'un bout à l'autre par une transcendance, une téléologie ? L'œuvre la moins ouverte qui soit. C'est un rigoureux enchaînement de causalités qui amène le film à son dénouement : il est implicite, mais certain, que Jean-Louis peut épouser, et même aimer Françoise, à la seule condition de passer la nuit chez Maud (les deux femmes s'opposent très précisément comme la nuit au jour), de subir la — brève — tentation de coucher avec celle-ci, et d'y échapper. Le nez de Maud, s'il eût été plus court... ? Non, car il est bien spécifié que c'est contre le désir que Jean-Louis choisit, par idéologie **et** amour. L'amour est très explicitement opposé par Jean-Louis au désir : je ne peux aimer qu'une femme qui a les mêmes idées que moi. Et l'immédiateté du désir, dans cette optique, est le risque même, la tentation, le mauvais pari, le mauvais infini.

Mais « c'est au lieu du péché que surabonde la grâce ». C'est donc en sortant de chez Maud — où il ne s'est rien passé, mais où c'est « comme » s'il s'était passé quelque chose, d'où la subtilité et l'ambiguïté du double faux aveu de Jean-Louis à Françoise — que le narrateur rencontre celle qu'il doit épouser. (La grâce... ou l'occasion du dragueur, car, amour ou désir, les personnages n'échappent jamais à un caractère essentiellement érotique du jeu où ils sont pris. Et ça c'est l'autre pôle de Rohmer, un petit côté irréductiblement Roger Vailland, que « La Collectionneuse » cachait par excès, et que « Maud » révèle par défaut).

En fait toute la « morale » du film tient à cette opposition ; Maud est désirable/ Françoise est aimable. Parce qu'elle s'en tient à la loi athéologique du désir (son athéisme est une religion, comme le « marxisme » de Vidal : il ne s'agit que de confronter trois styles de vie, **sur le terrain religieux),** la vie de Maud est soumise à la malchance, à l'échec, au manque d'amour. Parce que Françoise a cessé de suivre la loi du désir (« j'étais folle ») pour celle, théologique, de l'amour, elle atteint à ce que la pensée de droite a toujours défini comme la perfection et la fonction de la femme : épouse et mère (1).

Manque d'un côté, plénitude de l'autre.

Naturellement, cette opposition permet la double lecture du film, celle de gauche et celle de droite. Au jeu des préférences, qui ne manquera pas d'intervenir, le spectateur de gauche choisira Maud au nom du désir et de la liberté, et le spectateur de droite, Françoise, au nom de l'amour et de la conjugalité. Et l'apologie aura parfaitement fonctionné (et le tour sera joué).

Pascal BONITZER.

1) Et ce n'est pas le moindre jésuito-diabolisme du film que, nous entraînant au jeu de **ses** estimations byzantines (un vrai travail de goûteur d'eau : laquelle des trois sent plus le bénitier ?), de faire **de nous,** les plus redoutables casuistes.

Le travail et l'usure

PIERRE ET PAUL Film français en couleurs (eastmancolor) de René Allio. **Scénario** : René Allio et Serge Ganzl, d'après une nouvelle de René Allio. **Adaptation et dialogues** : René Allio. **Images** : Georges Leclerc. **Cameraman:** Jean-Paul Schwartz. **Montage** : Chantal Delattre, assistée de Charlotte Duval. **Son** : Bernard Aubouy. **Chansons** : Jacques Dutronc et Jacques Lanzmann. **Décors** : Françoise Darne. **Interprétation** : Pierre Mondy (Pierre), Bulle Ogier (Martine), Madeleine Barbulée (Mathilde), Robert Juillard (Paul), Pierre Santini (Moran), Philippe Moreau (Trabon), Francis Girod (Levasseur), Fred Personne (Auvray), Vania Vilers, René Bouloc, Hélène Vincent, Christiane Rorato, René Allio, Alice Reichen, Michel Delahaye. **Production** : Les Films de La Guéville. **Coproduction** : Madeleine-Films, Les Films de La Colombe, Claude Nedjar, Polsim Films, Paris 1969. **Durée** : 1 h 33 mn.

I Prologue : quelques remarques sur la société dite de consommation. Etudiant ce que cette expression recouvre dans notre société, on est amené à diviser le secteur de l'activité en deux zones opposées : la zone ou plutôt la sphère du travail, et celle symétrique, des loisirs. Sur l' « inhumanité » de la première, on sait à quoi s'en tenir depuis Marx. Il en résulte que le travail est le « supplice » et que tout rêve d'évasion commence par son abolition ; on en arrive à cette situation aberrante : le mythe du Bonheur passe par la suppression de la seule activité qui fonde précisément la dimension humaine elle-même. Quant à l'inhumanité de la seconde, elle est plus insidieuse : la sphère des loisirs se définit essentiellement de manière négative, avant tout comme sphère du non-travail. Dimension de l'oubli, c'est celle de la consommation (objets, métalangages) comme négation et plus encore dérision du travail : le gaspillage procède, certes, de la logique du système — et aussi, sans doute, de la survivance de cette très lointaine pratique du « potlatch » dont parle Bataille dans « La Part Maudite », sorte de don sans contrepartie, de pure consumation — mais il désigne aussi dans son absurdité voulue, la coupure fondamentale entre l'activité laborieuse et ce qui n'est pas elle.

Cette désarticulation est rien moins qu'accidentelle : que veut-on au juste faire oublier hors du travail ? Sans doute ce qu'il est essentiellement : une force politisante. Quelque inhumaine qu'elle soit en effet, la sphère du travail reste celle de l'ouverture de la conscience au monde : travailler, c'est, d'une certaine manière, se trouver en situation politique, se situer précisément dans un jeu de forces contradictoires. Or, la sphère du non-travail, loin de prolonger cet éveil de la conscience d'une autre manière ou dans d'autres domaines (on reconnait là le rôle essentiel que l'art devrait jouer — et ne joue que fort peu, cloisonné comme il est hors du monde concret de l'activité — ce qui, soit dit en passant, ne rend que plus grotesque cette « contestation » de la culture elle-même, et non des formes de sa transmission, ce qui serait légitime, car c'est cette transmission qui est « embourgeoisée », par des gens qui n'ont visiblement jamais pensé l'insertion précise de la culture dans la quotidienneté), la sphère du non-travail, donc, est au contraire la dimension même de la fermeture de la conscience individuelle au monde. A la prise de conscience que le travail suscite, succède une dépolitisation de l'individu. Les loisirs ne sont qu'une drogue permettant d'oublier au plus vite l'Autre monde, l' « enfer » de la conscience.

II Intimement mêlée de thèmes brechtiens, l'œuvre d'Allio, en se donnant explicitement comme un théâtre de la Conscience, est peut-être la seule à se situer si nettement au point précis et unique où se touchent ces deux sphères. D'où, par-delà la plus ou moins grande réussite de chacun des trois films, un même ordre de préoccupations, une même mise en relation des héros et du milieu, proximités qui donnent à la vieille dame, à la comédienne ou à l'ingénieur le même air de famille qu'ont les films entre eux. La « Vieille dame » reprenait déjà le thème brechtien de l'éveil au monde que provoquait la mort de l'époux. « L'Une et l'autre », dont le titre n'évoque pas seulement les deux sœurs mais aussi cette dualité des activités dont nous avons parlé, constatait la coupure et l'impossibilité de trouver un équilibre, c'est-à-dire une continuité entre la vie personnelle et la vie professionnelle. C'est encore ce thème que reprend « Pierre et Paul » mais en le replaçant, comme dans la « Vieille dame », à l'intérieur du « cercle tragique » de la famille, et en le dégageant de toute dramatisation extérieure. La rupture (la folie) n'est ici que le point ultime de cette contradiction fondamentale vécue par l'individu, moment où l'incessant mouvement d'éveil/assoupissement de la conscience, tout d'un coup, apparaît en pleine lumière, c'est-à-dire dans toute son absurdité (d'où la haine et l'envie de Pierre envers le syndicaliste qui a retrouvé une cohérence dans ses activités).

C'est sans doute cette compréhension « en profondeur » du travail qui rend les scènes « sur le terrain » si belles et authentiques, fait rarissime au cinéma où la description du travail est toujours d'une étonnante fausseté (il est d'ailleurs intéressant de remarquer les quelques exceptions : « Chronique d'A.M. Bach » et « L'Amour fou » puisque là, **l'effectivité** du travail est la condition nécessaire de son filmage). Notons, d'autre part, que le facteur de déclenchement de la folie est, comme dans la « Vieille dame », la mort d'un proche parent. Ainsi la mort, vécue dans notre société comme « expérience insoutenable », c'est-à-dire délibérément exclue de l'univers laborieux (l'activité est la négation de la mort) et de l'univers des loisirs (oubli de la mort) devient-elle, soudain, puisqu'elle ne peut être située nulle part, le **révélateur** majeur du système dualiste à l'intérieur duquel la société « terroriste » tente de réduire toute valeur qui lui échappe.

(Subsiste encore, cependant, une question à propos de l'œuvre d'Allio : cette fonction cathartique d'éveil que l'auteur assigne à son œuvre, peut-elle être atteinte à travers une pure représentation du monde, c'est-à-dire une complète « innocence » du spectacle ? Ou ne commence-t-elle pas plutôt par une mise en doute des formes instituées du spectacle, une volontaire « rupture du charme », appelée chez Brecht « ..... » ?) — Pascal KANE.

Carrefours

ISADORA (Isadora) Film anglais en couleurs de Karel Reisz. **Scénario** : Melvyn Bragg et Clive Exton, d'après « Ma Vie » de Isadora Duncan, et « Isadora Duncan, An Intimate Portrait », de Sewell Stokes. **Images** : Larry Pizer. **Cameraman** : Dennis Lewiston. **Montage** : Tom Priestley. **Mixage** : Ken Ritchie. **Musique originale** : Maurice Jarre. **Décorateurs** : Michael Seymour et Ralph Brinton. **Costumes** : John Briggs et Jackie Breed. **Maquillage** : Wally Schneiderman. **Coiffures** : Olga Angelinetta et Biddy Chrystal. **Chorégraphie** : Litz Pisk. **Arrangements musicaux** : Anthony Bowles. **Superviseur de la production** : Roy Parkinson. **Directeurs de production** : Eric Rattray et Henri Baum. **Assistant du réalisateur** : Claude Watson. **Interprétation** : Vanessa Redgrave (Isadora), James Fox (Gordon Craig), Jason Robards (Paris Singer), Ivan Tchenko (Essénine), John Fraser (Roger), Bessie Love (Mrs Duncan), Cynthia Harris (Mary Desti), Libby Glenn (Elizabeth Duncan), Tony Vogel (Raymond Duncan), Wallas Eaton (Archer), John Quentin (Pim), Nicholas Pennel (Bedford), Ronnie Gilbert (Melle Chase), Christian Duvaleix (Armand), Vladimir Leskovar (Bugatti). **Production** : Robert et Raymond Hakim — Universal Ltd / Londres, 1969. **Distribution** : Universal. **Durée pour l'Europe** : 2 h 15 mn.

RACHEL RACHEL (RACHEL Rachel). Film américain en couleurs (Technicolor) de Paul Newman. **Scénario** : Stewart Stern, d'après le roman de Margaret Laurence, « A Jest of God ». **Images** :

Gayne Rescher. **Cameraman** : Dick Mingalone. **Montage** : Dede Allen, assistée de Robert Q. Lovelt. **Décors** : Robert Gundlach. **Costumes** : Domingo Rodriguez. **Musique** : Jerome Moross. **Chanson** : Stewart Stern. **Assistant du réalisateur** : Alan Hopkins. **Interprétation** : Joanne Woodward (Rachel Cameron), James Olson (Nick Kazlik), Kate Harrington (Mrs Cameron), Estelle Parsons (Calla Mackie), Donald Moffat (Mr Cameron), Frank Corsaro (Hector), Bernard Barrow (Leighton Sidley), Geraldine Fitzgerald (Reverend Wood), Terry Kiser (le prédicateur), Violet Dunne, Bruno Engel. **Production** : Paul Newman pour Kayos Films, 1969. **Distribution** : Warner Bros. **Durée** : 1 h 41 mn.

Ces deux films peuvent s'évaluer en disant l'inventaire, de cases en couloirs, des domaines qu'ils recouvrent et qui sont, en certains points, adjacents.

1°) DOMAINE AMERICAIN : « RACHEL Rachel ».

A : **Entours.** Un point : l'étrangeté de ce film fait qu'il se place (chez nous et par rapport au cinéma américain « classique ») dans une position assez voisine de celle qu'occupa « Le Groupe » (Cahiers, 197), à l'aire duquel il n'est d'ailleurs pas tout à fait étranger. Autre point : il s'agit d'un film réalisé par un acteur, Paul Newman, et il peut être curieux de le citer aux côtés de ces trois autres cavaliers seuls que furent successivement « La Nuit du Chasseur », de Charles Laughton, « La Vengeance aux deux visages », de Marlon Brando, et « Charlie Bubbles », de Albert Finney, également films d'acteurs, et qui nous révélèrent tout à trac ce qui pouvait fermenter derrière d'aussi doux visages.

Dernier point, premier lien : celui qu'on peut établir avec un tout récent produit du même domaine américain (et fait, lui aussi, d'après un livre d'écrivain) : « Le Cœur est un chasseur solitaire ». Les deux films explorent ce terrain commun d'une certaine Amérique provinciale, ses hantises et distorsions souterraines, ses explosions ou glissements de terrain. Sauf que, autant le premier est plat, dans sa gentille justesse, autant le second est profond. Mais leur grand point commun, le dénominateur en chef, est sans doute William Inge, grand conteur de l'épopée familière (familiale) américaine, ses rêves et dégradations, son romantisme et son économie, ses obsessions et pathologies. C'est le scénariste, entre autres sommets, de « Picnic » (où il était rendu hommage à Carson McCullers), et de « Splendor in the Grass » ; ou de plus « modestes » films « All Fall Down » et ce « Stripper » que nous espérons toujours voir échapper à notre liste des « si possible ». Des ingénieux réalisateurs qui l'utilisèrent pour son adéquation à une certaine matière, il n'est aucun qui ne dut aussi en passer par une certaine manière bien à lui d'être et de faire : ton, style ou « touch » inassimilable. Ici, nous pouvons évoquer un autre bon chantre de la petite épopée du nouveau monde : Charles M. Schultz, auteur de « Peanuts », qui, à travers le cycle de ses Enfances, prend les choses à la base même d'où devront toujours partir ou repartir tous les grands américanistes. Cela dit, « Le Cœur » et « Rachel » ont aussi cet autre point commun de n'avoir ni l'un ni l'autre Inge pour scénariste. Mais il fallait bien (ceci compensant peut-être la place trop réduite qu'on lui fait, lors même qu'on mentionne ses films), qu'il fût cité, cette fois, à propos de films où il n'eut pas de part sans doute, mais qui se situent dans un domaine dont on ne peut désormais plus parler sans au moins traverser son ombre.

On a par contre rendu une justice méritée à un autre grand américaniste : Tennessee Williams, absent lui aussi des films ici dits, mais qui ne saurait non plus rester en dehors de ce propos. Car toute son épopée du délire américain, prosaïsme et folie mêlés, puisa aux mêmes sources que les films dont nous parlons. Or il se trouve que Kazan sut puiser à ces deux sources de l'Inge et du Tennessee (et, plus fort, les épuisa), et voilà qui nous ramène à « Rachel » puisque le traitement dudit, outre sa matière, semble bien devoir quelque chose à la voie Kazan. Terminons cette étape en mentionnant l'un des multiples recoupements désormais possibles, à savoir que Paul Newman et Joan Woodward, l'un auteur, l'autre interprète de « Rachel » (et par ailleurs mari et femme), furent interprètes, le premier, de Tennessee Williams (« Doux oiseau de jeunesse » de Brooks), la seconde, de William Inge (le « Stripper » déjà cité).

B : **Actions.** Rachel, marquée par une enfance triste, et fille d'un embaumeur ; subjuguée par une mère abusive et vouée à son métier d'institutrice, se voit avancer en âge (elle passe la trentaine) sans avoir jamais connu l'homme. Une amie, plus avancée encore en solitude, mais qui a trouvé une échappatoire, lui en indique la voie en l'emmenant à une sorte de mystique « party », de ces cérémonies marginales où toutes croyances s'exacerbent dans la spontanéité d'expression ; où l'on se réunit pour, enfin, communier ; toutes barrières tombant, masques et inhibitions. De fait, quelque chose va craquer de cette carapace où Rachel s'enfermait, et un homme va entrer dans sa vie. Il ne lui donnera aucune illusion et elle ne cherchera pas trop à s'en donner. Il sera gentil, et il partira comme il avait dit qu'il partirait, après avoir rompu leur solitude d'un certain amusement et avoir aussi pris en charge, bravement, la formation d'une femme. Là-dessus, une vie un peu (très ?) différente, pourra peut-être commencer. De cette très dure trame, toute en pièges, il n'est rien qui ne soit carrément et magnifiquement affronté, fouillé, dominé, dépassé. Ainsi en va-t-il de la construction, où il fallait bien intégrer quelques pans des Enfances de Rachel. Or les flashbacks (qui paraissent au début bien risqués), on en comprend vite le risque, justement, et la nécessité. On a le plaisir de découvrir que la machine, mise en doute, fonctionne.

Ainsi en va-t-il de toutes les scènes où doivent se dire les premières et tardives découvertes de l'amour. La question était : que faut-il faire ou ne pas faire connaître au spectateur ? Car impossible, aujourd'hui, de taire ce qu'il y a peu, encore, on eût éludé ; impossible aussi de faire des coupes au petit bonheur dans la chaine virtuelle du « tout montrer » ; et impossible de « suggérer », à travers les biais des pornographiques pudeurs de l'esthétisme. Or, la solution Newman est magistrale : les limites de l' « audace » coïncident exactement avec celles de la « pudeur ». Car il s'est tout simplement attaché (serrant au plus près les exigences précises du scénario, de l'interprétation et de la mise en place), à découvrir le point exect où leurs nécessités se recoupaient. Le résultat (si nous sautons les intermédiaires du raisonnement) est que tout est dit de ce qui n'est pas montré et que tout est montré de ce qui n'est pas dit (y compris ce qui a trait aux premiers éveils de la femme, aussi bien qu'au problème, maladroitement affronté, de la non-conception), sans omissions ni redondances ; sans détours ni vaines hardiesses. En somme, tout est à l'image de cette scène du couple au lit où se trouve résolu avec rigueur et brio le classique problème du « combien en montrer ? ».

Ici, le problème est résolu à partir du moment où il est posé, avec exactitude, dans l'optique précise de la fille qui, lancée dans sa première aventure, en même temps qu'elle s'y donne et s'y trahit toute, fait des efforts touchants pour ne pas trop se découvrir.

Au centre du film : l'épisode « mystique » (qui se situe, lui, dans la ligne de l' « Elmer Gantry » de Brooks). Un « charlatan », laid et séduisant, truqueur et sincère, croyant à tout et à rien, provoque avec une science consommée le déchainement de la « communication », dérisoire et grandiose. Ici, nous redécouvrons toute une certaine « folie américaine » qui, de prêcheurs en communautés, en sectes ou tribus, continue de travailler ce pays, jusqu'au point actuel où le mouvement s'amplifie vertigineusement pour préparer la plus vaste révolution — où se perdre dans quels sables ?

Suivant de bout en bout son tenace et curieux cheminement buissonnier entre le plus petit et le plus grand, le film se termine sur une belle scène mère-fille (non sans rapports, dans sa complexité, avec son équivalent de « Splendor »), où, au-delà de l'incompréhension et du pardon ; de la révolte et de la

résignation, se produisent, l'un et l'autre cruels, rupture et accord.
Et la trouvaille est admirable, qui nous signifie, dès le générique, à travers le « RACHEL Rachel », un être et son écho, ou son double, ou son autre vie — ou quoi ?
2°) DOMAINE ANGLAIS : « Isadora ». Portrait d'une certaine autre « folie américaine », « Isadora », lui, ressortit pourtant bien au domaine anglais.
D'abord, c'est le type même de film que réussissent bien les Anglais quand ils savent exploiter au mieux leurs dons propres de minutie, d'application dans le réalisme et quand, respectant la logique propre de cette tâche, ils savent laisser l'œuvre déboucher sur son autre nécessaire versant : une certaine déraison — non moins anglaise.
C'est aussi pourquoi la grande biographie filmée leur conviendra bien, où il va s'agir de rendre et respecter avec minutie, déférence, dévotion, les faits et gestes de certains fous de haute volée comme Lawrence d'Arabie (et le résultat était très honorable), ou cette Isadora Duncan, œuvre dans laquelle Karel Reisz va d'ailleurs mettre quelque chose que n'eut jamais Lean.
Inversement, qu'une certaine folie-mode soit au départ de l'entreprise, et nous verrons nos Anglais y sombrer, et Karel Reisz lui-même (qui démarra pourtant bien, sur son « Samedi soir »), avec l'innommable « Morgan ». Et pour prendre le plus récent exemple : Lindsay Anderson, bien parti pour réussir son « If... » sur le mode réaliste, va, pour en avoir trop fait fi, le casser lamentablement.
Cela dit, le plus grand film anglais, c'est bien « Charlie Bubbles ».
Mais « Isadora », ça reste remarquable. Le film commence par un plan qui, dans les tonalités de « La Religieuse », va signifier exactement l'inverse : une jeune âme ardente va faire le serment de se libérer de tout ce qui n'est pas sa véritable vocation. C'est Isadora Duncan. Elle est Américaine et « Artiste », elle est danseuse, bohême, rêveuse, amoureuse, tout. Et pauvre, au début, mais bientôt aussi riche qu'étrange. Bref, on fut dans la folie, d'emblée ; on n'en sortira pas.
Or, tout un pan de cette folie se rattache à une certaine mythologie vécue de l'entre-deux guerres, cause et produit de certaines greffes euro-américaines. Un certain nombre d'errants et baladins, en rupture d'Amérique, vinrent promener leurs rêves sur notre monde (et l'un seul d'entre eux était génial : Henry Miller). Ils étaient hantés par une certaine mystique de l'Aventure (qui, d'artistique, pouvait se faire occasionnellement politique), liée à un certain rêve de culture, ou rêve d'une certaine culture (voir les références d'Isadora), qu'ils pensaient retrouver chez nous (voulant se libérer **grâce** à elle, de la même façon que nous voulons aujourd'hui nous libérer d'elle, ou contre elle), le tout bizarrement lié — déjà — à l'idée d'un certain retour à la nature. C'est un peu de cette façon, d'ailleurs, que, à l'intérieur même de l'Europe, les Allemands vécurent périodiquement le rêve de la Méditerranée culturelle. Or ce même rêve, qui fut aussi celui d'Isadora, fut également celui d'une autre danseuse, allemande, qui, à peu près à la même époque, eut la même formation, et très exactement dans le même esprit (dont on retrouve les traces dans « Olympia ») : Leni Riefensthal. Et elle aussi, était fascinée par un certain type de fou prestigieux, sauf qu'elle tomba sur le plus atteint.
Or donc, Isadora, Artiste (marquée comme on peut l'être en Amérique par les retombées du mythe romantique européen), va vivre avec sa famille (vite dépassée), le rêve de la liberté de création, lié à la liberté de mouvement et de pensée, à la liberté aussi des mouvements de la danse.
Cette vie, le film nous la présente sous la forme d'une alternance entre scènes « au présent » et scènes « au passé » ; les premières (qui nous montrent l'Isadora déjà vieillissante de la « Riviera » 1927, caquetante et pitoyable), intervenant sans transition dans la chaîne chronologique des secondes. Il va être curieux maintenant, si l'on poursuit cet examen « par la bande », de voir quelques-uns des éléments où vont se brancher les mythologies connexes de l'époque — qui vont toutes nous ramener, d'ailleurs, au cinéma.
Car déjà, la jeunesse d'Isadora, dans le cirque familial, rejoint une certaine « bohême » d'alors, qui aura pour pendant en France la « roulotte » des « Parents terribles » de Cocteau, et que reprit récemment (pour affronter ce mythe à certains des nôtres, et les faire tous ainsi exploser) le Mrozek de « Tango ». Et, par un autre trait à la Cocteau, il se trouve que cette femme que nous voyons chercher partout Bugatti, homme et voiture, nous la savons être à la recherche de ce qui sera sa mort, de par un de ces coups de moteur du destin (que nous vîmes aussi dans « Orphée »), qui lui prit déjà ses enfants, et qui, un tour de roue s'y ajoutant, sera sa propre mort, — celle même que reprit Cocteau, justement, pour clore les « Enfants terribles ».
Et Cocteau, ici, est une sorte de preuve, car il fut l'Esprit même de l'époque et s'il se vérifie que ceux qui veulent dire cette époque retombent sur ses pistes (fussent-ils au départ, comme ici, sans autres prétentions qu'anecdotiques), alors ils n'ont pas échoué.
A partir de là, nous allons retrouver un autre américain qui, à travers Cocteau, dut beaucoup à cet humus européen et sut le mêler comme pas un au terreau américain : Tennessee Williams. De ses adolescentes gravement évaporées à ses fofolles vieillissantes, à caprices et à gigolos, il parcourt tout un cycle dont nous ne pouvons ignorer les rapports avec ceux dont il a déjà été question ici. Pensons aux héroïnes du « Tramway » ou de l' « Iguane », entre autres, ou à celle de « Doux oiseau de jeunesse ». Citons aussi une curieuse dégradation du thème : le « Printemps romain de Mrs Stone », du dénommé Quintero. Mais, de ce qui devait devenir un mythe obsessionnel américain, les premières formes sont aussi à trouver chez Cocteau, du côté de « La Voix » ou du « Bel »...
Mais avant la déchéance et la mort, il y avait eu un dernier sommet : Isadora (après les épisodes Gordon Craig et Singer) va rencontrer encore plus fou qu'eux et amour à la mesure de cette folie : Essénine. Ici, dans l'épisode russe, et surtout dans l'américain, nous débouchons sur la composante politique du mythe aventurier d'alors — élément dont nous pourrons suivre la trace jusque dans la guerre d'Espagne.
Bien sûr, il n'y aurait pas ici recensement de ces choses si le film, reprécisons-le, n'avait le mérite de leur donner vie, avec exactitude, force et justesse ; s'il n'avait aussi le mérite de jouer à fond le jeu d'Isadora tout en nous permettant (grâce, justement à sa construction), de nous faire sortir de cet univers clos, pour prendre quelques distances. Un des grands atouts du film est, évidemment, Vanessa Redgrave, capable de tout faire, y compris la frêle adolescente et la douloureuse épave ; y compris de danser.
On doit seulement regretter que Reisz, suite à une preview désastreuse, se vit demander par la production de réduire son film de trois à deux heures. Et regretter aussi que les réactions ultérieures de la critique furent à l'image de cette première vue. Il se passe ici que nos patentés, une fois de plus, sont déphasés, le film leur donnant autre chose que ce qu'ils ont décidé qu'un tel film (classé dans leur rubrique entre le « classique » et le « spectaculaire ») doit obligatoirement donner. Si le film avait été plus sage, on lui eût tout passé, eu égard à la « gentillesse » ou à la « richesse » du spectacle (et quitte à le prendre d'un peu haut, juste pour montrer qu'on est bon prince) ; et s'il avait joué la carte des signes extérieurs de la « modernité », on lui eût encore plus volontiers passé toutes les « folies » possibles — comme on fit à « Morgan », comme on fait pour « If... ». Mais respecter les implications du sujet, et jusqu'au point de faire passer dans la sagesse du « spectacle » le souffle de la folie, voilà ce qu'on n'arrive pas à admettre et qui vaut au film le mépris dont il est l'objet. On a un peu là, tout compte fait, le même type d'incompréhension dont est victime l'admirable « Sirène » de Truffaut. Car l'un et l'autre film, chacun à son niveau, ont en commun d'être inconfortablement tendus, voire tordus, entre « classicisme » et « modernité ». Ce point, à lui seul, mériterait quelques paragraphes dans une critique de la « Sirène ». Nous le ferons, peut-être, une autre fois. Michel DELAHAYE.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 11 juin au 15 juillet 1969

6 films français

Aux frais de la Princesse. Film en couleur de Roland Quignon, avec Francis Blanche, Marthe Mercadier, Jean Poiret, Michel Galabru, Pierre Doris.

Les Etrangers. Film en couleur de Jean-Pierre Desagnat, avec Michel Constantin, Senta Berger, Julian Mateos.

La Grosse pagaille. Film en couleur de Steno, avec Francis Blanche, Rita Pavone, Jess Hahn, Mario Girotti, Michel Modo.

Un jeune couple. Film en couleur de René Gainville, avec Anna Gaël, Alain Libolt, Anny Duperey, Corinne Le Poulain, Jean-François Calvé.

La Sirène du Mississipi. Film en couleur de François Truffaut, avec Catherine Deneuve, Jean-Paul Belmondo, Michel Bouquet. — Voir critique dans le prochain numéro.

Le film se trouve être victime de tous les malentendus qui ont pu au cours des âges affecter le film d'amour, de réalisme, d'aventure, de police, de Renoir, de Dreyer (voir « Gertrud »), et d'Hitchcock, bien sûr, qui craignait tant ces « vraisemblants » aujourd'hui déchaînés. De Fuller aussi.

Or « La Sirène », qui tient un peu de tout cela à la fois, est aussi un révélateur et réalisateur de toutes les tendances de Truffaut, des plus patentes aux plus latentes, lequel s'engage de plus en plus dans la voie de l'extériorisation, épanouissement, de dimensions aussi inquiétantes que contrôlées.

Et pour tenter de cerner ce film, avec le maximum de repères dans le minimum de lignes, disons simplement que la « Sirène » c'est un peu une idée à la Dreyer, exploitée, via Renoir, dans une direction Fuller — celui de « Naked Kiss ».

Et l'on est d'autant plus surpris, devant ce film, dérangé, qu'il est le résultat d'une somme de torsions entre tous genres, classes ou notions qui soient, qui font perdre tous repères à nos repérants, justement, et toutes classes à nos classifiants. Torsions entre l'ici et le là-bas de l'itinéraire ; et le maintenant et l'autrefois du cinéma, donc aussi, entre « classicisme » et « modernisme », tout comme il en va dans le thème, entre l'amour et la haine. C'est en plus gros, ce qui se passe pour cette pauvre « Isadora » (voir article dans ce numéro). Il eût fallu, pour Truffaut, désigner un registre précis et s'y tenir, et n'y rien mettre que ce qu'il est convenu d'y mettre. Ainsi lui eût-on pardonné de refaire par exemple une quelconque mouture du crétinisant « Servitude humaine » de Maugham (ce sur quoi le film, avec un petit minimum de coups de pouce, aurait fort bien pu déboucher), ou une réédition, en un peu plus pâle, de l'admirable « You Only Live Once » de Fritz Lang. Bref, on lui eût tout permis, pourvu que ça offrît quelques prises où s'accrocher. Or même pas une mort à la fin, ça n'a l'air de rien, mais une seule mort, et les trois quarts de nos gens fussent partis contents, simplement parce que ça aurait respecté une certaine logique, comme on dit, des choses, et surtout du cinéma. Nous en reparlerons. — M. D.

Le Temps de vivre. Film en couleur de Bernard Paul, avec Marina Vlady, Frédéric de Pasquale, Cristea Avram, Catherine Allégret.

La demande d'un cinéma politique français, exigeante à la mesure de son inconsistance, incline à l'illusion d'estimer qu'en relève tout film qui se prévaut de ses titres : au plan des intentions, du projet, du signifié. Ainsi, on voit de plus en plus fréquemment reconduire la vieille problématique de l' « art engagé », du « réalisme » dit « socialiste ». L'honnêteté de Bernard Paul n'est pas à mettre en doute, ni la sincérité de ses intentions, ni l'urgence à résoudre les problèmes qu'il pose : les impossibles conditions de vie imposées à la classe ouvrière par son rythme de travail, ses rapports à la culture, son épuisement à tenter simplement d'obtenir les conditions matérielles d'une vie normale. Mais on ne peut non plus sans démagogie s'en satisfaire, et négliger combien « Le Temps de vivre » est prisonnier d'un naturalisme analytique que des arguments comme « la justesse de ton », ou la « subtilité dans la description du milieu ouvrier » ne sauraient justifier qu'à en relever eux aussi. Pourquoi, par exemple, la répercussion sur sa vie sexuelle de l'épuisement de l'ouvrier, pourtant nettement posée au départ, est-elle refoulée au profit d'une pudibonde intrigue parallèle d'amour « courtois », à la chute rassurante ? Pourquoi cette timidité devant le cinéma, qui nous ramène, en moins fort, aux films de Daquin ? Pourquoi Bernard Paul déclare-t-il que tous les ouvriers plâtriers aux côtés de son protagoniste, sont de vrais ouvriers, quand les trois principaux sont des acteurs parfaitement connus ? Sinon parce que nous retrouvons la vieille question sartrienne de la gêne et de la mauvaise conscience de « l'artiste », devant le moyen qu'il s'est choisi ? A cette vieille division fond/forme, animée par l'espoir que si l'un est « politique » ou « social », l'autre, à s'effacer au maximum, en sera la fidèle transparence, et le modeste mais efficace véhicule. Tous les films politiques n'ont-ils pas obtenu ce titre à poser et affronter ensemble les problèmes spécifiques au cinéma, et les autres ? (Pour ne citer, pêle-mêle et incomplètement, que les plus récents : « Nicht Versöhnt », « The Edge », « In The Year of the Pig », « La Hora de los hornos », « La Rentrée des Usines Wonder », « A bientôt j'espère », « Le Gai savoir ».) Rien n'y relevant de « préoccupations d'esthète », mais de la seule certitude que la « mise à gauche » du cinéma n'entraîne pas obligatoirement que le film, lui, y soit aussi. — J. N.

12 films italiens

A Ghentar la mort est facile. Film en couleur de L. Klymovsky, avec George Hilton, Thomas Moore.

Bill Il taciturno (Django le taciturne). Film en couleur de Max Hunter, avec George Eastman, Liana Orfei, Edwin G. Ross.

Break-up (Break-up, érotisme et ballons rouges). Film en couleur de Marco Ferreri, avec Marcello Mastroianni, Catherine Spaak, William Berger.

Dans « Dillinger est mort », un revolver longtemps amoureusement manipulé, à la fin libèrera sa charge meurtrière, après divers avatars l'ayant transformé apparemment en jouet inoffensif.. Ici, un ballon de caoutchouc, en éclatant, arrive au même résultat mortel. La symbolique de l'objet-fétiche, pour être claire, n'en est pas moins impressionnante. On devrait dire : au contraire, vu l'inconsistance de l'objet doué d'un tel pouvoir de destruction. C'est donc un film terrifiant fondé sur l'obsession d'une équation semble-t-il familière à Ferreri : orgasme = mort, et scandé de bout en bout par un délire de nutrition envahissant, et qui multiplie l'angoisse (Mastroianni mange sur le ventre de sa maîtresse une marguerite tracée à la mayonnaise, Catherine Spaak lèche les pommes peintes d'un tableau, etc.). La naissance de l'obsession, réglée par une série d'équivalences simples (ballon = pénis, puissance du souffle = puissance sexuelle, éclatement du ballon = éclatement du pénis = jouissance = mort) est décrite avec une précision qui rend entièrement crédible un aussi peu probable délire, et nous guide sans faillir vers son inexorable dénouement. En résumé, il s'agit bien du suspense — car c'est aussi la notion de suspense qu'illustre le gonflage/éclatement du ballon — le mieux écrit, le plus solide, de ces dernières années. On connaît le sort de cet admirable

film : on ne peut donc qu'en exiger une redistribution, en version originale. Ajoutons, avant d'y revenir, que Ferreri s'avère l'un des très grands cinéastes du **couple,** dans la folle banalité de sa survie quotidienne. — P. B.

Come imparai ad amare le donne (Comment j'ai appris à aimer les femmes). Film en couleur de Luciano Salce, avec Michèle Mercier, Robert Hoffmann, Anita Ekberg, Elsa Martinelli, Nadja Tiller

Commandos (Commandos). Film en couleur de Armando Crispino, avec Lee van Cleef, Jack Kelly, Giampiere Albertini, Heinz Reincke.

El « Che » Guevara. Film en couleur de Paolo Heusch, avec Francisco Rabal, John Ireland. Voir note sur « Che ».

Il figlio di Aquila Nera (Le Fils de l'Aigle Noir). Film en couleur de James Reed, avec Dick Palmer, Edwige Fenech, Franck Ressee.

Joe l'Implacable. Film en couleur de Anthony Dawson, avec Rik van Nutter, Barbara Barry.

Oggi a me, Domani a te (Cinq gâchettes d'or). Film en couleur de Tonino Cervi, avec Montgomery Ford, Bud Spencer, Wayde Preston, Jeff Cameron, Stanley Gordon.

Samoa Regina della giungla (Samoa fille sauvage). Film en couleur de James Reed, avec Roger Browne, Edwige Fenech, Femi Henussi.

Sexyrama. Film en couleur de Renzo Russo.

Svezia inferno e paradiso (Suède Enfer et Paradis). Film en couleur de Luigi Scattini.

9 films américains

King, Murray (King, Murray). Film en couleur de David Hoffman, avec Murray Ramsey King, Lora Kaye, David Hoffman.
Que l'énergumène filmé « en direct » par David Hoffman dans « King, Murray » soit un sujet naturellement histrionique (voir Cahiers nº 213, p. 11), est le principe même du film, pas seulement sa chance. Le cinéaste s'est dit : « Je vais faire un film génial en filmant un tel qui est génial ». Principe foncièrement roublard, et qu'on est toujours en droit de refuser globalement en tant que tel. A condition cependant d'avoir bien vu ce que cette entreprise rouée — sans risque en apparence — mettait en réalité en jeu, quelle mécanique compromettante elle amorçait, de complicités, de responsabilités, de dénonciations et d'entraide mutuelles entre **deux** cinémas : celui de la caméra et celui qui est devant elle. Car ce que filme Hoffman dans « King, Murray », ce n'est pas un homme, c'est le « cinéma » que fait un homme (ce en quoi son projet diffère profondément de celui de « My Girlfriend's Wedding » où Jim McBride — peu importe par quel artifice — essayait de saisir au contraire un être en non-représentation). Hoffman s'intéresse à Murray en tant que celui-ci joue à être lui-même devant sa caméra, en remet au besoin pour elle (les récits clownesques d'exploits sexuels fantastiques), tandis que lui, Hoffman-à-la-caméra, coopératif, il aide le cinéma de Murray à prendre forme, met en valeur ses numéros (le cent mètres dans la piscine), et surtout **organise le film** (qui n'est pas si « direct » qu'il en a l'air : s'il faut en croire Marcorelles, la belle coulée temporelle du week-end de travail et de loisir de l'agent d'assurances a été complètement recréée au montage pour les besoins du film) en fonction du cinéma que Murray veut jouer, de l'organisation **rhétorique** (esthétique) que lui-même prétend donner à sa vie.
Beau mensonge dont naturellement le film profite, puisque, le dénonçant, il le suscite et l'encourage pour s'édifier comme film.
Il est donc particulièrement astucieux que le « forcing », le surmenage délibéré et euphorique, la double recherche effrénée du plaisir et du profit, enfin le fignolage concerté, minute par minute, de ce qui ne peut conduire un homme qu'à la crise cardiaque, soit la vie que Murray joue à se vouloir : le cinéma d'Hoffman lui aussi joue le jeu bien américain du « significatif », de la cohérence-ouragan, de l'épate, de la dépense, des effets garantis — mais lucidement, et sans gâchis, à l'encontre du cinéma d'aveugle et de prodigue qui semble de règle désormais à Hollywood. — S. P

The Sergeant (Le Sergent). Film en couleur de John Flynn, avec Rod Steiger, John Phillip Law. Produit par Wise, a le mérite de n'être pas réalisé par lui, il y eût mis plus de formes. Le sujet, assez fort (un sergent, trop dur pour n'être pas sentimental, tombe amoureux d'un de ses soldats), est plutôt respecté. A signaler la minutie dans la reconstitution : époque et milieu, à la fois particuliers et faiblement « caractérisés ». En France, a été amputé de scènes « violentes ». C'est de plus en plus le cas, les distributeurs (peur du moins de 18 ans) proposant, eux, les coupes. D. A.

Support your Local Sheriff (Ne tirez pas sur le shérif). Film en couleur de Burt Kennedy, avec James Garner, Joan Hackett, Walter Brennan, Bruce Dern, Jack Elam, Harry Morgan.

The Wrecking Crew (Matt Helm règle son « comte »). Film en couleur de Phil Karlson, avec Dean Martin, Elke Sommer, Sharon Tate, Nigel Green, Tina Louise.

Che ! (Che !). Film en couleur de Richard Fleischer, avec Omar Sharif, Jack Palance, Cesare Danova, Robert Loggia, Woody Strode, Barbara Lura.
Le nombre de films annoncés ou déjà sortis sur Guevara indique que le mythe du Che fait toujours peur au Capital américain et européen, qui tente à tout prix de l'apprivoiser. Contrairement au « El Che Guevara » de Paolo Heusch, maladroit, politiquement désinvolte mais presque honnête, le « Che ! » de Fleischer débine froidement les révolutions latino-américaines et leurs têtes de proues. L'intoxication feutrée mise au point par Zanuck, patron de la Fox, Sy Bartlet, scénariste-producteur, Michael Wilson, « homme de gauche », et Fleischer, réalisateur, est fignolée. 1) Le caractère politique de Guevara et Castro a entièrement disparu au profit de leurs états d'âmes psychologiques ; 2) tout en semblant rendre hommage au courage de Guevara, quantité de noirceurs, hypocritement soulignées, lui sont attribuées (le « Che » faisant fusiller, pour des fautes bénignes, ses compagnons de lutte ; piquant des colères enfantines ; volant et insultant les paysans pauvres, etc) ; 3) Guevara et Castro sont montrés s'affrontant puérilement à propos de tout et de rien Le dessein du film est donc moins de mettre en scène Guevara, mort presque inoffensif, **que de discréditer Castro et Cuba plus dangereux que jamais.** Opposé au « Saint » Guevara (seul responsable des succès de Castro, traité par les Soviétiques de « provocateur », retiré dans une cellule « monacale » ! etc.), Castro est traîné dans la boue (Castro usurpateur du « Che » ! Castro incapable ! Castro vendu aux Soviétiques — au « Diable » ! Castro se saoûlant en pyjama pure soie dans la chambre d'un palace de Cuba ! Castro espionnant Guevara ! etc). En prime, l'interprétation hallucinée d'Omar Sharif, celle, désopilante, de Jack Palance. Et quelques gros mensonges : « Che ! » affirme sans rire que la C I.A. n'est jamais intervenue dans la capture de Guevara ! Enfin, « Che ! » est morcelé de « témoignages » de tous bords, joués par des comédiens, qui donnent au film une « objectivité » que même l'O.R.T.F. désavouerait. (Les « pour » sont critiques envers Castro et partiellement critiques envers Guevara ; les « contre » sont contre : d'où total négatif.) Il y a quand même une morale : Richard Fleischer signe là un film médiocre, sans invention, sans talent, emmerdant, et gâche à 80 pour 100 les maquillages de la Fox. — S. R.

The Desperados (La Haine des desperados). Film en couleur de Henry Levin, avec Jack Palance, Vince Edwards, George Maharis

Easy Rider (Easy Rider). Film en couleur de Dennis Hopper, avec Peter Fonda, Dennis Hopper, Jack

Nicholson, Robert Walker. — Voir numéro précédent, p. 10.

The Fixer (L'Homme de Kiev). Film en couleur de John Frankenheimer, avec Alan Bates, Dirk Bogarde, Hugh Griffith, Elizabeth Hartman, Carol White.

The Honey Pot (Guêpier pour trois abeilles). Film en couleur de Joseph L. Mankiewicz, avec Rex Harrison, Susan Hayward, Capucine, Edie Adams, Cliff Robertson.
« Volpone » revu et corrigé par Agatha Christie, mais une Agatha Christie qui aurait assez d'esprit pour mettre à jour tous les rouages (c'est le mot, vu l'importance dans le film des mécanismes d'horlogerie) de ses intrigues.. Le goût de Mankiewicz pour les récits à facettes trouve à s'illustrer ici, d'une manière un peu grossière malheureusement : disposant de cinq ou six « chutes » possibles, au lieu de choisir ou de les combiner, il les livre les unes à la suite des autres, par retournements successifs. Le ratage systématique de la farce et les ficelles énormes du récit policier empêchent de prendre un vrai plaisir à ce produit léger, léger (d'un auteur qui fut si grave), que le poids de toutes les nostalgies y incluses ne parvient à rendre plus leste, ni à lester. — P. B.

4 films anglais

Isadora (Isadora). Film en couleur de Karel Reisz. Voir critique dans ce numéro, page 60.

Nobody Runs Forever (Mandat d'arrêt). Film en couleur de Ralph Thomas, avec Rod Taylor, Christopher Plummer, Lilli Palmer, Clive Revill, Camilla Sparv, Franchot Tone.

The Strange Affair (Chantage à la drogue). Film en couleur de David Greene, avec Michael York, Jeremy Kemp, Jack Watson, Nigel Davenport.

The Two Faces of Dr. Jekyll. Film en couleur de Terence Fisher, avec Paul Massie, Dawn Addams, Christopher Lee.
Il est beaucoup question d'argent dans « The Two Faces », et à interroger qui et comment il lie, le sens de beaucoup de ces rapports enchevêtrés s'éclaire : c'est avec l'argent de Jekyll que Kitty entretient Allen ; en échange de la remise de ses dettes à Allen, Hyde (Jekyll) veut obtenir que Kitty lui cède, mais Kitty refuse de se laisser acheter par Hyde, elle qui se donne sans contrepartie (c'est-à-dire pas comme une putain) à Allen qu'elle entretient, de même que Maria (sorte de super-putain échappée du « Tombeau Hindou »), par exception, se donne à un homme (Hyde) qui n'a pas d'argent.
Il est bien évident que cet « en avoir ou pas » connote comme toujours le thème du phallus, tous ces chassés-croisés dessinant l'itinéraire d'un désir qui achoppe comme celui du prince d'Eschnapur, pour les mêmes raisons : car, de Jekyll et de Hyde (pas beau — trop beau), l'un ne l'a pas et l'autre l'est, l'érotisme de ce double se résolvant à la fois en homosexualité et en une relation de miroir avec une femme suprêmement phallique, Maria.
La plus belle trouvaille étant, à la fin, accompagnée d'une substitution de décor qu'un montage hâtif achève de surréaliser, la transformation de Kitty en Maria, enfermée dans sa chambre, et l'ultime nuit de Maria et de Jekyll (Hyde) dans la sienne, tour de passe-passe par lequel la boucle Jekyll-Kitty est finalement poétiquement bouclée.
Tout ce beau scabreux trouvant à s'alimenter dans le magasin des accessoires les plus usagés, qu'un montage trop court, qui téléscope les plans dans une succession folle d'entrées et de sorties d'on ne sait parfois plus bien qui de tous ces doubles et doublures, repoétise imprévisiblement, comme dans la scène du suicide de Kitty : la chambre close, les plans répétés sur les danseuses de cancan, le spectacle entrevu de l'autre côté de la verrière, la chute qui la brise — trajectoire qui s'achève sur rien, sur un manque creusé par tout le mouvement du film. — J.-P. O.

2 films ouest-allemands

Das Wunder der Liebe (Le Miracle de l'amour). Film de Frank J. Gottlieb, avec Biggi Freyer, Katarina Haertel, Regis Vallee.

La Fontaine des mille plaisirs. Film en couleur de Carl Spiehs, avec Ann Smyrner, Hans Jurgen Baumler.

1 film est-allemand

Et l'Angleterre sera détruite. Film de Janos Veiczi, avec Alfred Muller, Lise Delane, Georges Aubert, Bernard Popineau.

1 film argentin

La Hora de los hornos (L'Heure des brasiers). Film de Fernando Solanas. Voir numéro 210.

1 film chinois (Formose)

L'Arche. Film de Shu Shuen, avec Lisa Lu, Roy Chiao Hung, Hilda Chou Hsuan, Li Ying.
Il est possible que « L'Arche » soit un film d'une rare délicatesse et que Miller le trouve sensuel. De ceci nous ne débattrons pas ici mais puisqu'on a cité Mizoguchi avec obstination et l'Orient Eternel, étonnons-nous plutôt qu'on en soit resté là, plus soucieux du flacon (de son étiquette) que de l'ivresse. Or, si « L'Arche » ressemble à « L'Impératrice Yang Kwei Fei », croit-on que Shu Shuen soit vis-à-vis de son film comme Mizoguchi du sien ? Si oui, on a tort. Mizoguchi se tourne vers le passé du Japon, qu'il connaît bien et qui lui inspire un certain genre de films (aimés en Occident pour leur « lenteur et leur subtilité »), Shu Shuen, formosienne, grandie au contact des U.S.A., exilée d'un pays divisé, se réfère : 1) à un passé historique comme revanche du présent ; 2) à un cinéma traditionnel (comme revanche de quoi ?). On objectera qu'elle n'y arrive pas tout à fait et c'est bien là le (faible) intérêt de « L'Arche » que, pour Shu Shuen, comme pour nous, en 1969, Mizoguchi et « l'Orient daté » soient toujours hors de portée, hors de **cette** portée. — S. D.

1 film espagnol

Un Diablo bajo la almohada (Le Diable sous l'oreiller). Film en couleur de Jose Maria Forque, avec Ingrid Thulin, Gabriele Ferzetti, Maurice Ronet. Eternel triangle, l'amant, le mari, l'épouse. Un mari jaloux soupçonne sa femme de le tromper. Afin de la mettre à l'épreuve, il demande à un ancien camarade de classe devenu « séducteur professionnel » de tenter de la séduire et se retrouve finalement cocu : rien de nouveau sous le soleil. L'originalité du scénario n'a d'égale que l'efficacité de la mise en scène et le doigté de la direction d'acteurs. L'on rêve à ce que pourrait être ce même vaudeville tourné dans ces mêmes décors par Carmelo Bene. A force de ne presque jamais voir sur les écrans de films ibériques nous soupçonnions le gros du cinéma espagnol d'avoir de sérieuses hérédités zombies. Ce film dépasse nos hypothèses — S. R.

1 film hollandais

Thérèse et Isabelle. Film de Radley Metzger, avec Essy Persson, Anna Gaël, Barbara Laage, Anne Vernon, Maurice Teynac.

1 film suédois

Adalen 31 (Les Troubles d'Adalen). Film de Bo Widerberg, avec Peter Schildt, Kerstin Tidelius, Rolland Hedlund. Voir critique dans le prochain numéro.
Widerberg commença comme critique, pour s'opposer aux fausses valeurs du cinéma d'alors (particulièrement suédois). Puis (se trouvant toujours un peu dans l'esprit du groupe des « Cahiers »

d'alors), il se mit à faire des films dans le droit-fil de sa première action. Son premier, « La Voiture d'enfants » (« Le Péché suédois » ! - Cahiers 158), était fait en référence à quelque chose et en réaction contre quelque chose. En référence aux premiers films de Truffaut et Godard, et en réaction contre une certaine Suède ou une certaine façon de montrer la Suède.
Son deuxième film, « Quartier du Corbeau », marque, lui, une triple distance. Car : 1° le film est fait sur un recul dans le temps, où Widerberg retrace la vie dans un quartier ouvrier d'avant-guerre — et par là poursuit son propos de montrer « l'autre Suède » ; 2° il y prend aussi distance vis-à-vis de ses virtuosités premières puisqu'il va ici s'astreindre à fouiller le plus minutieux réalisme, un peu (autre référence) dans l'esprit de Becker — par quoi il rejoignait aussi un certain Truffaut. Du coup, et 3°, Widerberg se distanciait aussi de ses angoisse et nervosité coutumières.
Malheureusement, avec « Amour 65 » (Cahiers 171), Widerberg va se plonger tout à coup dans son péché mignon d'introspection maladive, et sous la forme la moins féconde puisque le film est tout fait sur l'interrogation de l' « Artiste » face aux problèmes de sa vie et de sa « Création » (et la référence ici est sans doute le Fellini de « 8 1/2 », ce film tant aimé des réalisateurs). Mais plus tard, redémarrant, Widerberg, dans un film un peu raté, mais riche, allait poser les jalons d'un second départ : c'est « Elvira Madigan » (Cahiers 196), où l'on retrouve à la fois le recul du temps et la dureté de l' « autre Suède », et où, à travers un thème d'un sentimentalisme très calculé, se trouve mise en cause toute une société. On y notait aussi l'esquisse d'un étrange contrepoint entre la gravité du sujet et la gentillesse colorée de la façon.
Avec « Adalen 31 », Widerberg, retrouvant d'un coup la plus totale assurance, effectue son second saut depuis le « Quartier », et termine l'élaboration de sa manière propre. Et revoici encore le recul du temps et le dur visage de « l'autre Suède », et le mariage du réalisme, de la dureté et de la « gentillesse ». Bref, un extraordinaire aboutissement, sur lequel (tout ceci ne devant être que l'esquisse d'une approche), nous reviendrons dans une prochaine critique, qu'un autre, prenant la suite, fera. Mais dès maintenant nous annoterons quelques autres pans de l'édifice. Pour attirer l'attention, par exemple, sur la façon, étonnante de respect, de précision, d'exactitude, dont est rendue la trame du passé, y compris ce qui flotte entre les mailles du temps : un certain air de vivre. Ainsi découvre-t-on que les gens ont, dans « Adalen », une certaine façon de découvrir le jazz, une certaine façon d'écouter la radio, avec un plaisir vierge, une certaine façon de rêver à l'aviation ou de s'essayer à l'hypnotisme, science qui était alors à la mode, de la même façon qu'aujourd'hui la psychanalyse Bref, on saisit la façon dont les grandes nouveautés commencent à entrer dans les mœurs communes, à devenir le bien commun de toute une génération.
Et tout se relie dans une remarquable construction qui brasse et branche les petites touches et les grands pans de la façon la plus didactique, donc la plus poétique. Ainsi, quelques contrepoints seconds sur la sexualité (à travers le couple hanté par la crainte des enfants, à travers surtout les jeunes amants et la grossesse de la fille), viennent comme d'ultimes tours de vis pour, ramenant tous maux à la même source, radicaliser le portrait de toute une société — une société régie de haut en bas par les mêmes types de rapports de force, liés eux-mêmes à un certain type d'économie, et à une certaine idéologie à base de puritanisme Et Widerberg nous montre avec quelle tranquillité et quelle fatalité une telle société, menée par de telles forces, va faire fonctionner l'engrenage de la mort. A noter qu'on n'avait pas vu s'établir aussi bellement le lien entre violence et puritanisme depuis le « Splendor in the Grass » de Elia Kazan. Et dans ce film où Renoir-le-Père est si souvent cité, il est étonnant de voir comment Widerberg rejoint Renoir-le-fils, celui de « La Marseillaise », dans la façon qu'il a de montrer des gens qui vont faire l'Histoire sans avoir jamais conscience de vivre des moments « historiques ». Une image frappante de ce sentiment nous est donnée quand nous voyons avec quelle conscience ou perception « retardée » les ouvriers saisissent le mécanisme de la répression : on en est déjà à leur tirer dessus qu'ils en sont encore à croire à la libre marche des choses.
Quant à la couleur, elle poursuit l'expérience de « Madigan », en même temps qu'elle précise (à travers Renoir ou d'autres) ses références à l'Impressionnisme. Elle découle, grosso modo, d'une certaine conscience des difficultés et nécessités du « recul », et, conséquemment, d'un certain travail sur l'image, que l'on peut (un peu arbitrairement), décomposer en trois stades.
Pensant à son « recul historique », Widerberg a cherché le moyen d'échapper à la série de dilemmes, à bases de fausses oppositions, qui se posent à quiconque se demande : « Quel type de photo vais-je devoir employer ? » D'où sa volonté de trouver une solution telle que soient éliminés (ou superposés) les choix classiques que l'on a dans ces cas-là à sa disposition, tels que les définissent les couples : noir-blanc/couleur ; noir-blanc « trafiqué »/noir-blanc « naturel » ; couleur « trafiquée »/couleur « naturelle », etc.
Il s'en est tiré en choisissant, d'abord, les plus « in » des procédés (scope, couleur, zooms, longues focales), puis en les « déconnotant » de toute une aura « moderniste » qui va du « poétique » au « toufou ». En somme : se permettre toutes les ressources, et les plus « faciles », d'une certaine technique moderne (non sans rapports avec le style T.V.), tout en les canalisant de la plus stricte façon, à travers la porte étroite d'une précise équation. Et tout au long de son film, Widerberg va ainsi réussir à balancer ou compenser les uns par les autres un certain nombre de facteurs : la « richesse » et la « pauvreté » du film, son « confort » et son « inconfort », etc.
Il va s'agir aussi d'utiliser la référence à l'Impressionnisme, non au premier degré où en reste Pennebaker (le « tourbillon d'impressions »), mais, d'une part, comme référence ouvertement « culturelle » (qui est celle aussi des personnages du film), d'autre part, comme moyen de « dater » ou « historiciser » la photo qu'on doit immédiatement ressentir comme « photo d'époque ».
Mais quelle époque ? Ici (le film, impressionné, désimpressionné, étant dès lors un cadre à la fois totalement neuf et très abstraitement référentiel), peut jouer le dernier travail de reconstruction et « reconnotation », qui va, dans le cadre ainsi esquissé, faire entrer toute l'époque, précisément datée, des premières Trente, à Adalen. — M. D.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Pascal Bonitzer, Serge Daney, Michel Delahaye, Jean Narboni, Jean-Pierre Oudart, Sylvie Pierre et Sébastien Roulet.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.**12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**
Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F** et **6 F** - Anciens numéros spéciaux (en voie d'épuisement) . **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, avenue des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** demander la liste de snuméros épuisés en écrivant à nos bureaux. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **épuisée** ; Nos 101 à 159, **12 F.**
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, avenue des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

PRINTED IN FRANCE

ne faites surtout pas comme lui...

achetez plutôt

GRANDS MUSÉES

La nouvelle publication d'art mensuelle tout en couleurs, chaque mois, chez tous les marchands de journaux.

90 toiles de maîtres pour **9,90** F

Chaque mois, chez vous, les plus belles toiles d'un des plus grands musées du monde.



GRANDS MUSÉES est une publication d'intérêt permanent pour parfaire votre culture, pour posséder l'essentiel du patrimoine artistique de l'humanité, pour retrouver chez vous l'émotion ressentie devant l'œuvre originale. Enfin véritable encyclopédie, GRANDS MUSÉES constitue pour tous un musée privé de consultation aisée, accompagné de textes clairs et de commentaires de qualité.

ABONNEMENT : si vous le préférez, votre marchand de journaux vous abonnera à des conditions avantageuses et vous recevrez chez vous sans frais supplémentaires, chaque mois l'un de ces extraordinaires numéros. Pour conserver cette précieuse collection, d'élégants étuis seront mis à votre disposition.

c'est une publication HACHETTE-FILIPACCHI

